ERNST KURTH

GRUNDLAGEN DES LINEAREN KONTRAPUNKTS



H. BARON
Music and Books,
136 CHATSWORTH ROAD,

Harry Hodge.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/grundlagendeslin00kurt

Grundlagen

des

Linearen Kontrapunkts

Bachs melodische Polyphonie

von

Dr. Ernst Kurth
Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern

Zweite Auflage



1922

Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1922 by Max Hesses Verlag, Berlin.



MT
55
K97
1922

917360

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Inhaltsverzeichnis.

II. Abschnitt.

Das Problem des Kontrapunkts.

IV. Abschnitt.

Die polyphone Satzanlage.

V. Abschnitt.

Technik der Linienverknüpfung.



Vorwort.

Der Fortschritt der Musiktheorie in den letzten Jahrzehnten konzentrierte sich nahezu ausschließlich auf das Gebiet der Harmonik, während die Kontrapunktlehre im großen und ganzen auf einem Stand verharrte, der sich nicht wesentlich von der veralteten Methode des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Zum Teil liegt dies auch an der unverkennbaren Tendenz, die Technik des Kontrapunkts immer mehr vom Boden der Harmonielehre aus zu gewinnen, und mit dem großen Fortschritt, welcher in der stets stärker betonten harmonisch-tonalen Durchbildung aller kontrapunktischen Schreibweise liegt, paarte sich der Irrweg, deren eigentlichen Grundzug, eine melodisch gerichtete mehrstimmige Anlage, aus dem Auge zu verlieren. Wenn die vorliegende Arbeit aus dem Grundgedanken, in die Kontrapunktik von der Linie als Einheit und Urgebilde aus einzudringen, die Materie in einer von der gewohnten Kontrapunktlehre von Grund auf und vollständig abweichenden Art durchführt, so kann eine Rechtfertigung hiefür an dieser Stelle unterbleiben da sie eingehend im Laufe des Buches erfolgt.

Das Studium des Kontrapunkts ist von dem des Bachschen Stiles nicht zu trennen; die hier zur Grundlage genommene Darstellung ist aus der Praxis einer Unterrichtsweise des Verfassers entstanden, bei welcher davon ausgegangen war, das Wesen der linear-polyphonen Technik unmittelbar aus der Anschauung der Werke Bachs zu abstrahieren und so den Kontrapunkt aus seiner reinsten und eigentlichsten Quelle zu schöpfen.

Andererseits stützte sich aber die Entstehung dieser Darstellung bereits auf bestimmte theoretische Grundlagen, insbesondere eine Theorie der melodischen Linie, wie sie, wenn auch in allgemeineren Zügen und in einer mehr auf die Harmonik gerichteten Entwicklung, schon eine meiner älteren Arbeiten („Die Voraussetzungen der

theoretischen Harmonik", Bern, Verlag Max Drechsel, 1913) enthält. So war es auch geboten, der praktischen Durchführung der Kontrapunktlehre eine breitere theoretische Fundierung voranzustellen welche von der Theorie der Melodik ausgehend die Vorbegriffe auf denen die weitere Darstellung beruht, bis auf Grund und Wurzeln zu durchdringen strebt, um hierbei das Einspielen der melodischen Dynamik in die Erscheinungen, mit denen die Musiktheorie operiert, zu verfolgen, teilweise bis in alltägliche Begriffe der Harmonielehre, daher waren aus meiner erwähnten früheren Arbeit einige Einzelheiten zu wiederholen, soweit an sie auch hier anzuknüpfen ist

So ergab sich die Notwendigkeit, das eigentliche Gebiet der kontrapunktischen Technik nach zwei Seiten zu erweitern; einma zu den Wurzeln der theoretischen Erscheinungen tiefer zurückzugreifen und andererseits den Zusammenhang technischer mit stilistischen Eigentümlichkeiten und den allgemeineren Kunstgrundlagen der polyphonen Epoche festzuhalten. Hier wie dort sind es vornehmlich die psychologischen Voraussetzungen, nach welchen eine Vertiefung der Erscheinungen geboten war, sollte zugleich die alte Kuns der Linienpolyphonie, die wunderbarste und immateriellste aller Ausdrucksformen, die menschliches Sinnen und Empfinden ertastet hat, in umfassenderen Zusammenhängen geistiger Ausdruckserscheinungen verankert werden.

Ich habe es möglichst vermieden, in Polemik einzutreten und nur an vereinzelten Punkten den Gegensatz zu anderen Anschauungen berührt, wo diese mißverständlich hereingezogen werden könnten und gegen die eigenen Ausführungen abzugrenzen waren Daß ich hierbei namentlich Hugo Riemann öfter erwähnen mußte, ergibt sich aus der überragenden Bedeutung dieses Forschers, die auf keinem Gebiet der Musikwissenschaft übergangen werden kann; wenn ich daher auch in diesem Buche mehrfach (besonders hinsichtlich der Grundlagen der Harmonik) in Gegensatz zu Riemanns Lehre trete und auf Irrwege weise, die im einzelnen auch dieser gewaltige Bahnbrecher eingeschlagen hat, so möchte ich mich an dieser Stelle auf das Entschiedenste gegen den (seinerzeit von einigen Seiten erhobenen) Vorwurf einer mangelnden Hochachtung vor der Lebensarbeit oder einer Verkennung der ungeheuren Errungenschaften verwahren, welche die Musikwissenschaft Riemann zu danken hat.

Die Festlegung auf ein bestimmtes Stilgebiet scheint mir gerade für den Unterricht eine wesentliche Grundlage zu sein. Will auch

damit nichts weniger als die Absicht ausgesprochen sein, die Entwicklung eigenen produktiven Arbeitens bei Lernenden anstatt zu freier individueller Entfaltung zur Einzwängung in einen bestimmten Stil zu leiten, so ist doch erfahrungsgemäß gerade unter dem Einfluß des in tausend Richtungen und Tastversuche zerplitterten heutigen Musiklebens das Einströmen verschiedenartigster, ungeordnet ineinanderspielender Stilmomente in die ersten Studien und produktiven Schülerarbeiten eines der schwersten Hemmnisse gedeihlicher Entwicklung und des Weges zur Gewinnung sowie zur Vertiefung der eigenen Persönlichkeit in der Kunst, dem letzten Ziel, das jede Pädagogik sich setzen kann; andrerseits gibt es keinen vollkräftigeren Nährboden als Bachs Kunst und Persönlichkeit, deren umfassender Geist die Quelle der reichstverschiedenen und unabgrenzbarer Entwicklungsmöglichkeiten in sich schließt. Wenn ich daher der Einführung in Bachs Stil in Verquickung mit der Einführung in seine Technik einen verhältnismäßig breiten Raum gewidmet habe, so hoffe ich, daß dies gerade von Seiten der Pädagogen Billigung finden wird. Insbesondere scheint mir aber für den Unterricht im Kontrapunkt das Ausgehen von stillosen rein technischen Musterbeispielen, die für das Niveau der Lernenden konstruiert und bemessen sein wollen, einer der größten Mißstände in den gebräuchlichen Lehrbüchern zu sein, zugleich auch ohne allen Zweifel eine Unterschätzung der freieren, großzügigeren Entwicklungsmöglichkeit, die auf der Stufe des Kontrapunktstudiums schon durchschnittlich Begabten entspricht. Aus diesem Grunde hielt ich durchgängig daran fest, an Stelle der üblichen, für den jeweiligen Unterrichtsstand zugeschnittenen „Musterbeispiele" Vorbilder der höchsten künstlerischen Reife, Bruchstücke aus Bachs Werken, den einzelnen technischen Erscheinungen als Belege beizubringen. Durch das dankenswerte Entgegenkommen meines Verlegers konnte ihrer eine große Anzahl zur Förderung und Illustrierung der theoretischen Ausführungen aufgenommen werden.

So möchte diese Arbeit, wenn sich mithin auch andere Maße und Anlage als für ein Lehrbuch in Lektionen und Paragraphen ergeben mußten, dennoch vornehmlich für den Unterricht die Entwicklung einer Kontrapunktlehre darstellen, wie sie einer freier beherrschenden, in Einzelheiten je nach dem individuellen Unterricht variablen Gestaltung des Stoffes durch den Lehrer als Grundlage

dienen mag. Insbesondere hoffe ich aber auch solchen Musikstudierenden, die sich (die Beherrschung der Harmonielehre oder wenigstens ihrer Grundbegriffe vorausgesetzt) autodidaktisch Technik und Stil des Kontrapunkts zu eigen machen wollen, den Weg zu einem selbständigen Eindringen auf breiterer Basis zu weisen.

Bern, im Juli 1916.

Zur zweiten Auflage.

Die Neuauflage dieses Buches enthält Verbesserungen und einige Ergänzungen, ohne den Grundriß zu ändern. Zugleich ging das Buch in Max Hesses Verlag, Berlin über, während der bisherige Verlag, (Akademische Buchhandlung von Paul Haupt, Bern) die Verlagsrechte für die Schweiz beibehält.

Bern, im Dezember 1921.



Erster Abschnitt.

Grundlagen der Melodik.

Erstes Kapitel.

Die melodische Energie.

Einführung; die Aktivität des melodischen Vorgangs.

Melodie ist Bewegung. Es ist verfehlt, nur die akustisch-klanglichen Erscheinungen, das Tönen und die Töne selbst mit all ihren latenten harmonischen Beziehungen als die wesentlichsten und die eigentlich bedeutsamen Momente des Melodischen herauszugreifen, ohne auf Zusammenhänge mit Empfindungen eines Kräftevorgangs zwischen den Tönen zu achten. Mit ihnen ist das melodische Fortschreiten über die verschiedenen Tonhöhen hinweg untrennbar und ursprünglich verknüpft.

Auf bewegtes Geschehen deutet schon die psychologisch oft sehr feinsinnig nach den richtigen Wegen weisende Sprache, indem sie auf Ausdrücke wie „melodisches Fortschreiten“ hintastet, oder auf Redeweisen wie melodischer „Lauf“, „Gang“, „Fluß“, „Schwung“, „Sprünge“, „Entwicklung“ u. a.; auch die meisten auf melodische Gestaltung bezüglichen Begriffe, sogar Bezeichnungen für größer entwickelte Formbegriffe in melodisch angelegter Satztechnik, wie z. B. „Fuga“, enthalten einen Einschlag von Bewegung, die mit dem melodischen Verlauf verknüpft ist. Fast alle Ausdrücke, die das Melodische betreffen, spiegeln die in ihm liegende Verquickung von klanglichen und Bewegungsempfindungen wieder, sowie die Anschauung von Vorgängen im Raum und von einer Art greifbarem Geschehen bei der in Gestaltung und Fluß befindlichen melodischen Verarbeitung.

Diese Empfindungsverknüpfungen geben den Schlüssel für das Eindringen in das Wesen der melodischen Linie und ihre für die

Musiktheorie bedeutsamen Triebkräfte. Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d. h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das Moment des Übergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie. Das äußert sich schon darin, daß wir auch einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen, der Reihe nach vom Gehör aufgenommenen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, geschlossenen Zusammenhang aufnehmen. Das Wesentliche ist die Empfindung der Verbindung der Töne und die Art dieser in unserem Empfinden vorliegenden Verbindung der Töne ist durch jene Kraft bestimmt, welche die Erscheinung des Melodischen überhaupt gründet.

Wollte man daher den im Sprachgebrauch schon einer geometrischen Anschauung entnommenen Ausdruck „melodische Linie" in die wirklich vorliegenden Verhältnisse zurück übertragen, so hätte man nicht in Anwendung rein zeitlicher Begriffe von einer „Tonfolge" zu sprechen, sondern besser von dem „Treiben" oder dem „Zug" um die immanente Bewegungsempfindung, den lebendigen Willen im Melodischen, herauszufassen. Das Melodische ist musikalisch erst voll empfunden, sobald man in ihm nicht Vorhandenes, sondern immer Werdendes, bewegte Entwicklung verspürt. Statt von dem ruhenden Simultanbild der Niederschrift, wie es das Auge überblickt, ist von der Kraftströmung auszugehen, welche als eine bestimmte psychische Regung den Gesamtzug der Linie durchwirkt. Auch bei der üblichen Definition des Melodischen als einer zeitlichen Aufeinanderfolge von Tönen liegt der Mangel darin, daß sie nicht jene Aktivität herausfaßt, die den Begriffen: melodisches Hören, melodisches Empfinden usw. zugrunde liegt. Der Vorgang außer uns beim Ertönen einer Melodie ist nichts anderes als die zeitliche Folge von Tönen, was wir hingegen im musikalischen Sinne als das Melodische bezeichnen, ist ein Spannungsvorgang in uns. Der Empfindungsinhalt ist erst ein Geschehen in der Folge. Bei Anklammerung an die Niederschrift gelangt man zudem leicht dahin, die in Notenköpfe zerrissene Linie nicht mehr genügend als übergehenden und fließenden Zusammenhang zu empfinden; das Bild der einzelnen Notenköpfe fördert im Musikbewußtsein stark und zum Nachteil

des wirklich darzustellenden Gehalts im Melodischen die Lösung der Linie in ihre einzelnen Töne.

Andrerseits kennzeichnet aber aus diesem Grunde gerade der Ausdruck „Linie“, wenn er auch aus der Übertragung auf räumliche Anschauung hervorging, besonders treffend das Wesen der melodischen Bewegung, weil er das Moment des Geschlossenen, des Kontinuums, heraushebt und plastisch vor Augen führt. Und auf der Kraft, welche den Zusammenhang zwischen den einzelnen Tönen herstellt, sie zu Komplexen zusammenrafft, zum Gesamtbild einer Reihe schließt, beruht die Melodik.

Wir „hören“ nicht bloß eine melodische Linie, sondern wir erleben auch als den eigentlichsten und tiefsten melodischen Impuls den Zug bewegender Kraft in ihr. Und bleibt uns auch die Bewegungsempfindung durch die unmittelbarere Wirkung und die Intensität des sinnlichen Klangreizes der Melodietöne selbst verdeckt und ins Unterbewußte zurückgedrängt, so ist daraus keineswegs zu schließen, daß sie in ihrer Bedeutung als Komponente der Komplexempfindung „musikalisches Hören“ und musiktechnisch geringer zu bewerten sei; sie wirkt im Gegenteil im Melodischen um so elementarer, wie überhaupt bei psychologischen Vorgängen stets der bedeutungsvollere Teil im Unbewußten liegt. (Wir können uns das Mitmachen und Empfinden eines Bewegungsvorganges etwas deutlicher ins Bewußtsein hervorrufen und der eigentümlichen Spannkraft in der Strömung des Melodischen leichter gewahr werden, wenn eine melodische Linie nicht angetönt, sondern nur durch das Lesen der Noten, durch Reproduktion in der Vorstellung intensiv verfolgt wird. Die sonst vorleuchtende Klanghelle selbst ist dann abgeblendet, wir vermögen intensiver unter das „Hörbare“ hinabzudringen und den unter dem Wohllaut des Erklingenden spürbaren Kraftstrom, den eigentlichen Gehalt des Melodischen, deutlicher zu empfinden.)

Das in allem Melodischen liegende Erleben einer Bewegung ist aber nicht als eine psychologische Begleiterscheinung oder bloß ästhetische Vorstellungsverknüpfung zu bewerten, sondern leitet zum Ursprung und Werden des Melodischen in uns zurück. Denn die Bewegungsempfindungen, die wir als die verbindende, durchströmende Kraft zwischen den Tönen zu erkennen haben und die unterhalb der sinnlichen Intensität des Ertönens selbst gar nicht mehr bewußt werden, weisen auf tragende und erzeugende Urvorgänge des musikalischen Gestaltens, auf Energien, deren Charakter wir in

psychischen Spannungszuständen, die nach Auslösung in Bewegung drängen, zu erkennen haben. Sie sind die psychische Urerregung alles Melodischen, die aus dem Unterbewußten erst bis zum äußerlich wahrnehmbaren Sinnesreiz des Ertönens selbst gelangt.

Urvorgang und Erscheinungsform in der Melodik.

Psychologische Vorgänge sind nicht mit den Erscheinungsformen erschöpft, in denen sie sich uns unmittelbar darstellen, und in diesen ist auch nicht ihre eigentliche Begründung und ihr Wesen zu suchen. Die äußeren wahrnehmbaren Erscheinungsformen sind vielmehr bereits das letzte Entwicklungsstadium, in dem sich jeder psychologische Vorgang vollendet; was wir wahrnehmen, ist stets das zutage tretende Ergebnis aus einer Summe von psychischen Geschehnissen, die aus der Tiefe des großen unbewußten Bereichs in unserem psychischen Leben hervorquellen. Die Form, in der wir ihrer bewußt werden, ist nichts als ihre letzte Auswirkung in bereits wahrnehmbaren Eindrücken, ihre Oberschicht, aber bestimmend für ihr Wesen ist ein im Dunkeln liegender Prozeß, das Spiel von Kräften und Regungen, das nach einem großen Umformungsprozeß bis zu dieser Oberschicht ausbricht. Darum vermag die Beschreibung der Erscheinungsform nicht das Wesen des psychologischen Vorgangs aufzuhellen, der sie auslöst.

So geht auch im Erstehen des Melodischen dem Prozeß, der in der Aufnahme des Erklingens, den physiologischen Vorgängen, besteht, der elementare psychologische Prozeß eines Erwachens bewegender und gestaltender Kraftregungen in uns voraus, das sich erst, indem es an die Helle der Bewußtseinsschicht vorbricht, an eine konkret erfaßliche Ausdrucksform wie das gehörsmäßig Wahrnehmbare anklammert und in dem Komplex der klanglichen Erscheinungen seine Oberflächenform gewinnt. Die in uns erregten Kräfte schlagen von innen an die Außenschicht, in der sie ihre Erformung finden. Die klanglichen Eindrücke sind nichts als die Vermittlungsform, in welcher sich psychologische Vorgänge darstellen, deren Urkräfte die tragenden technischen Grundbestimmungen der Musiktheorie in sich bergen; die Melodieentwicklung ist vielmehr ein Spiel von Spannungen.

Die Spannkraft, die das Erwachen eines Dranges zu gestaltender Bewegung und Formwerdung und sein Erschwellen bis zu den dem

Unterbewußten allmählich entragenden, weiter zutage liegenden Schichten psychischen Empfindungslebens auslöst, können wir als den „Urwillen“ bezeichnen, der bis zu einer Auswirkung in Eindrücken sinnlicher Wahrnehmbarkeit ausgreift; Bewegung ist Ursprung und lebendiger Wille des Melodischen. Daher ist aber der eigentliche Kern des melodischen Geschehens auch damit noch nicht herausgefaßt, daß man von dem Empfinden einer Kraft spricht, die zwischen den Tönen herrscht. Denn nicht die Töne der melodischen Linie sind der primäre Anlaß zur Erstehung einer zwischen ihnen eine lebendige strömende Verbindung herstellenden Bewegungsempfindung, sondern die Bewegungsenergie ist eine Spannungsempfindung, die dem Ertönen voraufgeht, unterhalb des Ertönens schon erschwillt; die Töne einer melodischen Linie sind von den Schwingungen dieser zur Oberschicht vorbrechenden psychischen Energieerregungen wie auf einer Oberfläche getragen. Darum ist auch besser nicht bloß von einer Kraftempfindung zu sprechen, die zwischen den Tönen, sondern die auch über die Töne hinweg herrsche. Das Erklingende stellt, bildlich gesprochen, am Melodischen das dar, was die Gestalt der Oberfläche des Wassers im Verhältnis zu den gravitierenden Kräften der Wassermasse bedeutet: deren äußerlich sichtbare Erformung, während sie ihrer inneren Konstitution, den bestimmenden technischen Kräften nach, aus jenen bedingt ist.

Hier ist also, womit Mißverständnissen ausdrücklich vorgebeugt sei, durchwegs im ursprünglichen, wörtlichen Sinn vom Vorgang einer „Bewegung“ die Rede und nicht etwa im übertragenen Sinne an Gemütsbewegungen zu denken; denn diese Untersuchungen betreffen vorläufig noch nicht die Ästhetik künstlerisch verarbeitenden Schaffens, sondern das Wesen des Melodischen an sich; die Bewegungsenergien stellen gründende technische Kräfte dar, die nicht minder als Voraussetzungen der Musiktheorie zu bewerten sind, als die klanglich-harmonischen Grunderscheinungen. Auch das Wort „Empfindung“ ist hier noch durchgängig im Sinne rein psychologischer Urvorgänge des musikalischen Hörens, noch nicht als das künstlerische Empfinden im allgemeinen ästhetischen Sinne zu deuten. Wir halten noch vor der Form, bei der formenden Kraft, auch noch vor allem gedanklich symbolisierenden oder gefühlsmäßigen Ausdrucksgehalt des Melodischen, bei seiner psychologischen Urerregung.

In der psychischen Aktivität der Bewegungsenergie, dem Impuls zu Regung und Werden der Formung überhaupt, ist die psycholo-

gische Urform alles Temperaments zu erblicken. Bewegungsenergie ist der Anfang und erste Erspannung alles bewußten und unbewußten Verarbeitens in uns.

Verhältnis der Spannungsenergien zu den klanglichen Erscheinungen in der Musik.

Das primäre und primitive Geschehen bei den melodischen Erscheinungen und mithin, da alle Satztechnik durch melodische Vorgänge mitbestimmt ist, bei allen musikalischen Erscheinungen überhaupt liegt jenseits von Ton und Akkord samt all deren innerer Organisierung, jenseits von aller Wissensmaterie, bei der für die eingewurzelte Anschauungsweise die Musiktheorie anfängt. Die Musiktheorie betrachtet das äußere Werden des Tones und weiß nichts von der Musikwerdung in uns, und diese besteht nicht etwa in der physiologischen Reaktion auf den physikalischen Tonreiz, den Apperzeptionsvorgängen, worin sich die übliche Darstellung von den Wurzeln der Musik erschöpft, sondern in dem Reifen des inneren Erregungsprozesses bis zu seiner Konkretisierung in dem Sinnesreiz.

Daher sind die akustisch-p h y s i k a l i s c h e n Erscheinungen und die p h y s i o l o g i s c h e n Erscheinungen, die ihre Reizaufnahme vermitteln, nicht tiefster Uranfang musikalischen Geschehens und nicht in diesem Sinne als Grundlagen der Musik zu werten. Sie geben nur die Grundlagen für die Organisierung und Beschaffenheit des Sinnlich-Wahrnehmbaren, der „Materie“, in welcher gestaltende Urregung zur Erformung durchbricht. Die physikalischen Grundlagen der Musiktheorie, die Erscheinungen von Tonschwingungen und Klängen bestimmen erst die Gesetze, welche diese „Oberfläche“ der musikalischen Erformung umfassen; die physiologischen Apperzeptionsvorgänge begründen nur das Hören im Sinne der Aufnahme des akustisch Erklingenden; aber die ganze Erscheinungsform des Gehörsmäßigen in der Musik, mit der die Gesetze vom physikalischen Klingen und der physiologischen Apperzeption der erzeugten Töne einsetzen, ist bereits der Abschluss eines primären, inneren p s y c h i s c h e n Werdeprozesses. Musik und das Gehörsmäßige an ihr, die Klangeindrücke (die konkrete Oberschicht), verhalten sich wie Wille und seine Äußerung, wie Kraft und Wirkungsbild, Abstraktes und seine Konkretisierung. Nur der konkrete Teil des musikalischen Geschehens wurzelt in der äußeren Natur. Die Wurzeln der Theorie tauchen ins Unterbewußte hinab.

Analoges gilt vom Begriff des musikalischen Hörens. Das bloße „Hören“ (Aufnahme des akustischen Sinneseindrucks) ist nur eine Komponente des komplizierten Empfindungsprozesses: „musikalisches Hören“, eines tiefgreifenden, umfassenden Vorgangs, bei dem in der Wahl des Wortes „Hören“ lediglich auf das konkret Faßbare hingewiesen ist, worin er sich nach außen hin mitteilt. Das musikalische Hören ist mehr und etwas anderes als das bloße Hören mit dem Ohr. Darum kann auch die Tonpsychologie, soweit sie sich darauf beschränkt, das „Hören“ an sich beim einzelnen Klangphänomen zu untersuchen, gerade der Musiktheorie verhältnismäßig wenig an die Hand geben; ihre Ergebnisse verändern sich in ihren inneren bestimmenden Verhältnissen völlig durch die Psychologie des „Geschehens“, des „Verarbeitens“, ehe sie Musikpsychologie werden. Ebensowenig können solche rein klang-theoretische Untersuchungen die Grundlagen der Musiktheorie erschöpfen, die bis in noch so ferne Zusammenhänge berechenbare akustische Gesetzmäßigkeiten nachweisen, und die mit Vorliebe unter dem Namen „musik-theoretischer“ Untersuchungen segeln.

Um die Musiktheorie zu begründen, gilt es nicht bloß zu „hören“ und immer wieder nach den Erscheinungen des Erklingenden zu fragen, sondern tiefer zu den Urvorgängen in uns selbst hinabzutauchen. Alles Klangspiel liegt bereits an der letzten Oberschicht der Musikwerdung; das gewaltige Drängen, die Spannungen eines unendlich reich durchwirkten Kräftespiels, das was wir als das Musikalische im Klang bezeichnen (im Gegensatz zum bloßen Sinnesreiz des Klanges) liegt unterhalb der Klänge, weit hinter dem unmittelbaren Ertönen samt all seinen Gesetzmäßigkeiten, und erquillt aus den Unterströmungen des melodischen Werdens, den psychischen Energien von Bewegungsspannungen. Das musikalische Geschehen äußert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.

Unsere ganze bisherige Musiktheorie krankt an dieser falschen Grundeinstellung, welche ihre Grundlagen zu einseitig außerhalb von uns selbst sucht. Denn die Kräfte, welche in die konkreten äußeren Erscheinungsformen des Erklingenden hineinwirken, bestimmen die Gesamtheit des musikalischen Geschehens, nicht nur die ganze (bisher fast vollkommen brachliegende) Theorie des Melodischen, sondern auch die Harmonik in ihrem Kräftespiel und grundlegenden Gesetzmäßigkeiten; auf Bewegungsempfindungen beruhen, da sie auf Energien melodischer Grundvorgänge zurückgehen, die Spannkräfte,

welche das tonal-harmonische Geschehen, von der einfachsten Kadenzwirkung an, hervorrufen, ferner die gesamten Dissonanzerscheinungen, und selbst die Erscheinung der polaren Gegensätzlichkeit von Dur und Moll, die in zahlreichen Deutungen und Erklärungsversuchen von der Musiktheorie gleichfalls nur aus den Bedingungen der klanglich-physikalischen Erscheinungen abgeleitet wurde, geht aus nichts anderem als aus den psychischen Empfindungsenergien hervor, die noch tief unterhalb der klanglich-wahrnehmbaren Erscheinungen selbst in der Musik liegen, und aus gegensätzlichen Wirkungsrichtungen die differenzierten Spannkräfte in den Klängen herbeiführen, die wir als Dur- und Mollcharakter der Akkorde empfinden. Jede musikalische Theorie, welche nur die äußeren Ergebnisse der Technik ins Auge faßt und systemisiert, statt die Kräfte des Triebwerks zu ergründen und jene als Teilwirkungen umspannenden Gesamtursachen entströmen zu sehen, gelangt in unfruchtbare Entfremdung zu den Tatsachen des musikalischen Hörens.

Was die bisherige Musiktheorie an psychologischen Tatsachen zu ihrer Fundierung mit heranzieht, leitet sie in falscher Einstellung von den Klangeindrücken selbst ab, an die sie als Urwurzel anknüpft.

Der Anfang der Musik ist nicht der Ton, noch der Akkord, noch die Konsonanz oder sonst eine klangliche Erscheinung. Der Ton ist nur der Anfang, die einfachste Erscheinung des äußeren Klangreizes und birgt in seinen akkordlichen Obertönen die Urform der klanglichen Gesetzmäßigkeit. Aber daraus, daß Saiten schwingen und ihre Obertöne mitschwingen und daß ferner deren stärkste zum konsonanten Dreiklangseindruck verschmelzen, wird immer nur erst Klangeindruck, noch niemals Musik, die vielmehr ein Werden und Geschehen aus Kräften in uns bedeutet. Wohl erstehen die Töne selbst in der äußeren realen Welt und ihre Schwingungen schlagen von außen her an unser Sinnesorgan; und es ist auch noch bis zu gewissem Sinne zutreffend, wenn man sagt, daß diese klanglichen Reizeindrücke in der Musik ihre „Verarbeitung" finden; aber der Kernpunkt liegt darin, daß in der musikalischen Verarbeitung nicht die Verarbeitungsmaterie (das Erklingende, das in physikalischen Erscheinungen beruht), das Primäre ist, sondern die Verarbeitungsenergie, die drängenden psychischen Kraftregungen in uns, die erst zur „Materie" greifen, indem sie Konkretisierung in sinnlicher Wahrnehmbarkeit anstreben. Die Verarbeitungsenergien gehen den Sinneseindrücken voran.

Das von der Theorie eingeschlagene Vorgehen, in den klanglichen Grundformen den Anfang alles musikalischen Werdens zu suchen, bedeutet die gleiche Verzerrung, als wollte man die Kugelform eines flüssigen Körpers, z. B. eines Weltkörpers oder eines Wassertropfens, aus der geometrischen Beschreibung seiner Oberfläche ursächlich ableiten, anstatt die Oberflächengestalt selbst durch gravitierende Kräfte hervorgerufen zu sehen, aus denen die ganze Kugelgestalt resultiert. Die Harmonielehre stellt im Rahmen dieses Vergleichs nichts anderes als die Geometrie der Kugeloberfläche dar.

Die „kinetische Energie“ der Melodietöne.

Man muß sich, um zunächst zur Melodik insbesondere zurückzukehren, das Wesen der melodischen Linie damit vergegenwärtigen, daß diese nicht als die Summe der einzelnen, abgerissenen, in ihr enthaltenen Toneindrücke in unser musikalisches Empfinden tritt; was zwischen den einzelnen aufeinanderfolgenden Tönen vorliegt, ist nicht Stillstand, Unterbrechung des melodischen Empfindens überhaupt; die melodische Linie besteht nicht bloß aus den ertönenden Sinneseindrücken; der zwischen den Tönen liegende Abstand ist im melodischen Zuge nicht durch einen gehörsmäßigen Eindruck, durch etwas Erklingendes ausgefüllt, aber dennoch von einem lebendigen musikalischen Empfinden durchsetzt, von einer Komponente des melodischen „Hörens“, die noch neben dem „Gehörsmäßigen“ im engeren Sinne besteht. Was die Kluft zwischen den einzelnen sinnlich-gehörsmäßigen Eindrücken der Melodie, den einzelnen Tönen, überbrückt, so daß sich eine melodische Linie nicht als Folge abgerissener Gehörseindrücke, sondern als ein geschlossener Zug darstellt, ist die Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges; dieser läßt gar nicht den Wechsel zwischen Tönen und tonleerem Abstand gewahr werden, der die Melodie sprunghaft zerrissen erscheinen lassen müßte, wenn sie nur in klanglich wahrnehmbaren Erscheinungen beruhte.

Die Frage, ob zwischen zwei Tönen eine kontinuierliche Veränderung der Tonhöhe vor sich gehe, ist bereits vielfach erörtert worden, so von Lotze, Stumpf und Wundt; einen Überblick hierüber gibt Riemann in den „Elementen der musikalischen Ästhetik“, S. 38 ff. Insbesondere ist es aber Riemann selbst, der, hieran anknüpfend, die Verbindung von Tönen diesbezüglich untersucht, allerdings nur in ästhetischem Sinne und ohne einen

Zusammenhang mit der Theorie der Melodik und der Musik überhaupt hieraus abzuleiten, der mir als die wesentlichste Folgerung erscheint. Riemann spricht von einer „kontinuierlichen Veränderung der Tonhöhe", die bloß so schnell ausgeführt werde, daß sie nicht ins Bewußtsein trete; doch scheint Riemann, sofern ich wenigstens die in der Anmerkung angeführten Sätze richtig verstehe, auch diesen Übergang zwischen den Tönen der melodischen Folge auf dem Gebiet des Klanglichen zu suchen und als eine, wenn auch nicht bewußt werdende, so doch einen Tonhöhenübergang betreffende Erscheinung zu deuten[1]); demnach müßte geradezu ein im Unbewußten vorgehendes allmähliches Hinüberschleifen nach Art des „Glissando" zwischen zwei aufeinanderfolgenden Melodietönen angenommen werden. Diese Vorstellung ist jedoch irrig; denn jener Übergang ist nicht akustischer, sondern energetischer Natur. — Auf einen weiteren, wesentlicheren Gegensatz zu dieser Darstellung, der in der Auffassung eines gesamten, größeren melodischen Bewegungszuges als Primärerscheinung, nicht aber der von Ton zu Ton fortschreitenden Verbindung besteht, wird noch hinzuweisen sein, da hierin der Kernpunkt liegt, der auch die eigentliche Brücke zu den theoretischen Erscheinungen der Melodik bildet.

Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als die lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muß. Darum ist auch im psychologischen Sinne bei der Melodik statt von Form besser von Erformung (= Ur-Formung) zu sprechen, dem Werden zur wahrnehmbaren Erscheinung überhaupt; „Form" und „Formung" bezeichnen bereits ein weiteres Stadium, Organisierung des Erformten. „Erformung"

---

[1]) Hugo Riemann. „Die Elemente der musikalischen Ästhetik", S. 40: „Wenn die Musik wirklich Ausdruck eines sich entwickelnden, verlaufenden Empfindens ist, so bedingt sie die geschehenden Veränderungen der Tonhöhe, die wachsende Anspannung und ihr Nachlassen; ohne solche Verknüpfung der verschiedenen Tonlagen durch den Übergang von der einen zur andern würden wir das Analogon zu dem von Lotze (Gesch. d. Ästh., S. 79) als ästhetisch interesselos und unverständlich hingestellten Ortswechsel der Dinge im Raume vor uns haben; das „Mitmachen der Bewegung" mit dem eigenen Willen, das Selbsterleben ist hier wie dort die Brücke, welche selbst das tätsächlich Diskrete zum Kontinuierlichen umwandelt. Der Übertritt der Melodie von c nach dem eine Quinte höheren g ist nicht die Hinstellung zweier Qualitäten, die einander nichts weiter angehen, als daß die eine vorher war und die andere nun ist, sondern sie ist ein Schritt, ein Schreiten von einem zum andern, das die dazwischenliegende Strecke zurücklegt. Für den Komponisten sowohl wie für den Hörer bedeutet der Legato-Übergang von einer Tonhöhe auf eine andere wirklich die Vermehrung oder Verminderung der Anspannung und nicht den unvermittelten Wechsel verschiedener Spannungsgrade. Daß wir aber selbst das Staccato zur engeren Einheit des Motivs zusammenge-

deutet auf das unbewußte Vorbrechen und Werden, instinktives Geschehen, die psychologische Ursprungskraft, „Formung“ bereits auf bewußtes Bilden, einen Willen, das Ästhetische.

Jene Energiewirkung, die eine melodische Linie durchströmt, durchwirkt nun auch alle einzelnen Töne eines melodischen Verlaufs, den wir als geschlossenen Zusammenhang eines Ganzen, als „lineare“ Einheit empfinden. Der Spannungszustand einer bestimmten Energieempfindung ist daher dem Einzeltone einer melodischen Linie immanent, d. h. unlösbar und vom Ursprung des musikalischen Geschehens her verknüpft. Der innere musikalische Kräftevorgang, der die ganze Einheit einer Bewegungsphase als das Primäre hervorruft, äußert sich in dem aus dem Linienzusammenhang herausgefaßten und hinsichtlich seines Spannungszustandes betrachteten Einzeltone als ein Gegenwirken gegen Stillstandempfindung. Es liegt ein Weiterwirken des melodischen Impulses in ihm latent, ein Spannungszustand, der sich in Fortbewegung, d. h. in weiterem melodischen Übergehen auszulösen strebt. Diesen im ganzen Verlauf eines melodischen Geschehens herrschenden, mithin auch den Einzeltönen innewohnenden Spannungszustand bezeichne ich in Anlehnung an die Ausdrucksweise der Physik als „kinetische (= Bewegungs-) Energie“. Den Einzelton aus dem melodischen Zusammenhang durchsetzt im Grundempfinden des musikalischen Geschehens „lebendige Kraft“, analog wie sie außerhalb unseres Empfindungslebens

höriger Töne im Sinne kontinuierlicher Veränderung der Tonhöhe verstehen, habe ich in dem ersten meiner drei Vorträge „Wie hören wir Musik?“ (1888) nachdrücklich betont; wir haben beim Staccato durchaus das deutliche Bewußtsein eines „Überspringens der zwischen den Einzeltönen liegenden Strecke des Kontinuums der Tonlinie“, während beim Legato der Übergang wirklich gemacht aber so schnell ausgeführt erscheint, daß nur Anfang und Ende desselben ein volles Bewußtwerden des jeweiligen Spannungsgrades zulassen ...... Die Selbstverständlichkeit der Auffassung der abgestuften Tonhöhenveränderung im Sinne der kontinuierlichen wenigstens beim Legato innerhalb des Motivs, ist wohl der Grund, weshalb ein verfeinertes ästhetisches Empfinden sich gegenüber der Einführung der wirklichen Stetigkeit der Tonhöhenveränderung in die Musik ablehnend verhält, sie wenigstens nur in seltenen Fällen und vereinzelt billigt. Das sogenannte Portament beim Gesange, das auch auf den Streichinstrumenten durch Hinauf- oder Heruntergleiten des greifenden Fingers auf der schwingenden Saite möglich ist, wirkt offenbar als eine plumpe Enthüllung der Natur oder als allzu drastische Nachhilfe für die Tätigkeit der Tonphantasie und verletzt darum das gebildetere Ohr. Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, daß es ausnahmsweise angewandt den Eindruck sehr verstärken kann.“

einem in Bewegung gesetzten Körper innewohnt, solange sich die Energie der die Bewegung erregenden Anfangskraft nicht absorbiert hat. Und wie von kinetischer Energie im Verlauf des Melodischen, so ist hinsichtlich der psychischen Aktivität des Ansatzes zur Schwungkraft der melodischen Bewegung, also hinsichtlich des ursprünglichsten erregenden Temperaments, von „melodischer Anfangsenergie“ oder „Anfangsimpuls“, in Analogie zu den entsprechenden physikalisch-mechanischen Begriffen, zu sprechen. Das Spiel der Spannkräfte, dem das lebendige Wirken aller melodischen Formung entspringt und das aller musikalischen Verarbeitungstechnik zugrunde liegt, wäre am zutreffendsten als die Dynamik des Melodischen zu bezeichnen, wenn nicht der Ausdruck „Dynamik“ in der Musik bereits seinen besonderen, auf die äußeren Stärkeverhältnisse des Klanges bezüglichen Sinn gefunden hätte.

Unterscheidung von kinetischem und rhythmischem Impuls.

Man muß sich davor hüten, die kinetischen Empfindungen im Melodischen mit rhythmischem Impuls zu verwechseln, was auf den ersten Blick nahe liegen mag; kinetische Energie, der die Melodie und alle ihre Töne verbindende, durchströmende Zug, stellt eine viel allgemeinere, tiefer am Ursprung des Melodischen wirkende Erscheinung als der Rhythmus dar. Die lebendige Kraft einer Bewegung liegt schon in der melodischen Fortschreitung an sich, ohne daß an den im Rhythmus liegenden Schwung noch zu denken ist. Sie stellt das Grundgeschehen im Melodischen dar. Die rhythmischen Erscheinungen gehen in ihren Wurzeln selbst erst auf melodische Energieverhältnisse zurück; hierüber sowie über das Wesen des Rhythmus und das Verhältnis von kinetischer und rhythmischer Energie wird ausführlich zu sprechen sein; da aber eine Verquickung dieser beiden verschiedenen Momente irre führen müßte, ist vorausgreifend auf ihre Sonderung schon hier hinzuweisen. In den Akzenterscheinungen und den Anordnungsverhältnissen zwischen den Akzenten eines bestimmten Rhythmus finden die eigentlichen melodischen Energieverhältnisse, die kinetischen Spannungen, selbst nur einen Ausdruck. Doch brauchen sich auch Höhepunkte der kinetisch-melodischen Spannungen und Betonungen des Taktgewichts keineswegs immer zu decken; gerade hierin sind die verschiedenen Melodiestile größten Schwankungen unterworfen. In der uns heute näher liegenden klassischen und liedmäßigen Melodik pflegen sich die innere

Dynamik der Linie und das äußere Bild der Takteinteilung zu decken, wie überhaupt hier das rhythmische Moment in weit stärker vordringender Kraft den ganzen Melodiestil beherrscht.

Der kinetische, rein melodische Impuls tritt gerade in taktmäßig freieren Bildungen unmittelbarer hervor; es wäre eine schwächliche, äußerliche und noch dazu stilistisch verfehlte Auffassung, Linien wie die folgende aus den äußeren Taktverhältnissen in ihren inneren Steigerungen und Spannungen darstellen zu wollen:

Nr. 1. Aus der „Chromatischen Phantasie" von Bach:



Ihr Gehalt und ihre Kraft liegt in den hier unmittelbar hervortretenden, eigentlich melodischen, den kinetischen Erscheinungen, den ungeheuren Spannungsentwicklungen des aufwärtswirbelnden Anschwungs, der einen Raum von drei Oktaven durchmißt und gerade mit seiner Gipfelung auf keine rhythmisch stark hervortretende Taktstelle fällt. Überhaupt ist es besser, wenn man sich die Erscheinungen des Melodischen vergegenwärtigen will, zunächst nicht gerade an die liedmäßige Melodie zu denken, die ihrer ganzen Form und ihrem Charakter nach in besonders innigem Zusammenhang mit einem rhythmischen Grundempfinden steht, sondern eher an die rhythmisch freiere und anders geartete ältere melodische Kunst des polyphonen

Stiles bis zu Bach; nicht als ob von der liedmäßigen Melodie das Moment des Kinetischen zu lösen wäre; aber es ist hier durch heterogene Momente, die sinnfälliger vortreten, stärker zurückgedrängt.

Der genetische Vorgang im Melodischen. Die Einheit des Linienzuges als Primärerscheinung gegenüber den Einzeltönen.

Ursprung der Musik ist im psychischen Sinne ein Wille zu Bewegungen, wie er überhaupt erster Ausdruck alles Lebens und Lebenswillens ist. Im Schwung ungeheurer Bewegungsvorgänge äußert sich alles Übersinnliche. Der musikalische Lebensstrom schwingt in Bewegung.

Als der Uranfang primitivsten melodischen Gestaltens ist sie auch schon an den Anfängen der Musik überhaupt zu erkennen. In musikalisch noch halbgeformten Ausdrucksbewegungen, melodischen Bildungen, die halb Rufen und Jauchzen, halb schon ein Singen, in unmittelbarer Primitivität tönenden Schwung und Bewegung darstellen, sind melodische Formungen zu erblicken, welche, noch frei von rhythmischer Ordnung und tonartlicher Klärung, verhältnismäßig am urtümlichsten das Bewegungsmoment im Melodischen zutage treten lassen; es sind naive melodische Gestaltungen, aus denen der tiefe Zusammenhang melodischen Werdens mit (unbewußter) Empfindung von treibender Bewegung wie einem Schwung, Wurf, Gleiten, mit Sprung oder flugartigem Ausbreiten, überhaupt mit bewegtem Geschehen heraustritt.

Aber weniger auf eine historische als auf die psychologische Entwicklung des Melodischen kommt es an; denn nicht nur hinsichtlich der Uranfänge der Melodik, sondern auch überhaupt hinsichtlich des lebendigen psychologischen Vorgangs der Entstehung melodischer Gebilde tritt die Erscheinung hervor, daß nicht die organisierte Folge der klar vorgestellten und in harmonischem Zusammenhang ausgedeuteten Töne, überhaupt nicht die Vorstellung von Einzeltönen das Primäre an der erstehenden melodischen Bildung ist, sondern auf eine gewisse Ausdehnung immer das Ganze, das Geschlossene eines melodischen Zuges, die „Linie"; die Einheit einer ganzen Bewegungsphase ist auch das Primäre an der auftauchenden melodischen Vorstellung. Es fällt nicht schwer, sich ins Bewußtsein zu rufen, daß dem melodischen Werden psychologisch dieser Erstehungsvorgang zugrunde liegt, einerlei ob man sich eine in der Erinnerung auftauchende, bekannte melodische Bildung oder das Entstehen melodischer Züge

eigener Gestaltung vergegenwärtigt. Erst ein Stadium von deutlichem Bewußtwerden organisiert die „Linie“ in „Einzelpunkte“, fixiert die primäre Empfindungserscheinung der Bewegungsphase auf klar heraustretende Einzeltöne, und deren tonartliche Vereinheitlichung ist bereits ein Prozeß weiteren eingreifenden Ordnens im Vergleich zu den Kräften der melodischen Urformung. Aber der mehr im Unterbewußten liegende Teil des Entstehungsprozesses beruht in dem Erformen einer „linearen“ Gesamtvorstellung, eines geschlossenen Bewegungszusammenhanges, ob in kürzerer oder weiter ausgreifender Erstreckung.

So unbestreitbar es ist, daß sich alles Melodische in der Musik als Folge klar gefaßter und tonal auf einander bezogener Einzeltöne darstellt, so ist dies doch bereits eine Erfassung und Organisierung, die sich erst aus der Einstellung einer harmonischen Betrachtungsweise ergibt, schon eine harmonische Analyse der erformten melodischen Linie, aber genetisch trifft diese Darstellung nicht das Richtige und Wesentliche. Das Primäre ist der Zusammenhang des Melodischen, erst das Sekundäre ist die Herauslösung der Einzeltöne, über welche der Bewegungszug hinüberträgt, der zur geschlossenen Empfindung eines Kontinuums, der „Linie“, führt. In der Bewegung durch die Töne beruht das Melodische, nicht in den Einzeltönen, die von ihr durchströmt sind, und ihrer Aneinanderreihung. Das, was sinnfällig zutage liegt, darf auch hier nicht mit der Grundursache verwechselt werden. Die melodischen Züge können in die Vorstellung schon eintreten, ehe man sich über die tonale Deutung der Einzeltöne, ja sogar ehe man sich über die Fixierung der Einzeltöne selbst im Klaren zu sein braucht. Deren Herausschälung aus dem gesamten Bewegungszug, dem „Linearen“, ist im Verhältnis zu diesem auch schon etwas Sekundäres und liegt im Prozesse der Melodieerstehung nicht am melodischen Ursprung, der Bewegungsempfindung an sich, vielmehr erst diesseits der Schwelle des Bewußtwerdens.

Damit ist natürlich keineswegs ausgesprochen, daß das Erwachen des Melodischen zu bewußter Vorstellung noch mit einer Unklarheit über die Organisierung in seinen Einzeltönen verknüpft sein muß — gerade das ist im Zusammenhang mit der spezifisch klanglich-gehörsmäßigen Musikbegabung großen Schwankungen unterworfen — sondern nur, daß im Melodischen dasjenige Moment das primäre und ursächlich erregende ist, welches jenes Hinüberströmen über die

Einzeltöne bewirkt, die kinetische Energieempfindung. Es ist weiter leicht begreiflich, daß es gerade dem geschulten Musiker schwerer fallen mag, sich diesen Prozeß in Klarheit zu vergegenwärtigen, da er gewohnt ist, auf die klanglichen Erscheinungen sein Hauptaugenmerk zu richten und diese schon unmittelbar mit dem Vorstellen oder Hören einer melodischen Bildung auch in harmonisch-tonalem Zusammenhang zu verarbeiten, infolge Schulung und Gewohnheit auch schon halb unbewußt. Auch die individuell sehr verschiedene Fähigkeit und Schnelligkeit des Fixierens und Erfassens der Einzeltöne, der „Linienpunkte" aus der primären, vorangehenden Gesamtheit einer „Linie", betrifft nur Unterschiede musikalischer Begabung und Durchbildung und darf nicht dazu verleiten, daß man sich über die Priorität jener zu ganzen zusammenhängenden Zügen gestaltenden Energie einer Bewegungsempfindung hinwegtäuscht, ebensowenig wie die Tatsache, daß bei Musikalischen die Klarheit über die Einzeltöne sofort mit dem Erstehen der melodischen Bildung hervortritt.

Von den Einzeltönen eines in der Vorstellung primär erstehenden melodischen Bewegungszuges heben sich auch nicht alle in gleichem Stadium zu voller Deutlichkeit heraus; die Grenzpunkte einzelner Bewegungsphasen, Ruhepunkte, oder bedeutsam hervortretende Punkte, auf die eine melodische Bewegung als Zieltöne gerichtet ist, Höhe- und Tiefepunkte linearer Kurvenentwicklung, treten in diesem psychologischen Prozeß der „Melodiewertung" zuerst heraus. Mit dem Heranschwellen der unterbewußten melodischen Bewegungsenergie zur Oberschicht der Wahrnehmbarwerdung in Klangeindrücken, dem Anfang sinnfälligen Bewußtwerdens des melodischen Geschehens in uns, werden solche vorspringende Töne zunächst gefaßt, wie ein erster Halt, an den sich das Ungestaltige des bewegten Werdens klammert. Zwischen ihnen knüpfen sich auch die ersten harmonisch-tonalen Zusammenhänge im musikalischen Bewußtsein. Die Fixierung der übrigen einzelnen Töne zwischen jenen ersten deutlich erwachenden Tonvorstellungen und die Präzisierung der Intervalle gehören bereits einem weiteren Stadium des musikalischen Klärungsprozesses innerhalb des ersten Werdens von Melodie an; die durchgebildete harmonisch-tonale Organisierung ist vollgereifter Abschluß dieses Prozesses. Bei Musikalischen vollziehen sich eben alle diese Prozesse der klanglichen Organisierung großenteils ohne bewußt darauf gerichteten Willen, und so leicht und rasch, daß sie bis zur Erstehung des Melodischen überhaupt zurückverlegt erscheinen.

Die harmonische Organisierung in ihrem Verhältnis zur Linienbewegung.

Unser ganzes harmonisches Empfinden greift erst ordnend und organisierend in die Linienerscheinung ein, die einzelnen von der melodischen Bewegung durchstreiften Töne in harmonisch-tonale Beziehungen einfügend. Ursprung der Linie ist das tastende Gestalten, die Formwerdung aus Bewegung; der harmonische Ausgleich ist bereits ihre Einzwängung in die klanglichen Gesetzmäßigkeiten, bereits etwas Formales, sofern man den Begriff der Form über seine engere Bedeutung innerhalb der musikalischen Formenlehre ausweitet. Die Gewinnung dieser Einstellung ist für das Verständnis der gesamten melodischen Kunst und ihrer Technik Vorbedingung; absolute, d. h. von harmonischem Einschlag freie Melodik ist für ein musikalisches Hören nicht denkbar. Aber klangliche Gesetzmäßigkeit, die sich über die melodische Linie erstreckt, ist nicht das genetische Moment selbst. Denn die Linie ist nicht aus primärem, latentem harmonischen Gestalten hervorgegangen, sondern enthält umgekehrt in ihrer Erscheinungsform die klanglichen Momente, aus denen im entwickelten Musikbewußtsein harmonische Volldeutung wird Das musikalische Gestalten beim Melodischen besteht nicht in der Passivität des Hinübergleitens von einem harmonisch erfaßten Ton zum nächsten, sondern in einer Aktivität der Formung. Wesen und Kern des Melodischen liegt noch tief unter seiner entwickelten Form.

Unsere Theorie aber, die zur Durchführung des Grundsatzes gelangt ist, daß das Melodische durch seine latente Harmonik in der Entstehung bedingt sei, begeht einen um so größeren Fehler, als nicht nur die harmonische Deutung eine Sekundärerscheinung ist, sondern gegenüber der melodischen Lin e sogar überhaupt schon die Einzeltöne selbst; die übliche Betrachtungsweise, nach welcher die Melodie als eine „Folge von Tönen" dargestellt wird, ist vollkommen unzulänglich. Desgleichen vermag auch die Musik-Aesthetik dem Wesen des Melodischen nicht auf den Grund zu kommen, solange sie, in Abhängigkeit von dieser theoretischen Grundauffassung, davon ausgeht, die Töne der Linie als das Primäre anzusehen, und gelegentlich von einem Mitmachen der Bewegung spricht, mit welcher man von einem Ton zum nächsten innerlich mitfolge; nicht die Töne sind zuerst da und ihre Verbindung hinterher, sondern der Bewegungszug ist das Primäre.

Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen.

Der Begriff der Melodie ist gewaltsam von der Theorie verdrängt worden, die den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Melodie vor lauter Tönen nicht mehr sieht. Die gleiche Erscheinung, welche die Entstehung einer melodischen Bildung kennzeichnet, das Vorwalten eines größeren Bewegungszuges über die in ihm enthaltenen Einzeltöne, bestätigt sich, wenn man dem produktiven Vorgang den entgegengesetzten der *Aufnahme* einer Melodie gegenüberstellt. Man denke z. B. an den einfachen Fall, daß ein musikalisch nicht selbständig geschulter Sänger in eine ihm noch nicht bekannte Chorstimme beim ersten Absingen eingeführt wird; angenommen, die Melodie bewege sich etwa in ruhigen, gleichmäßigen Werten, so daß ein musikalisch nicht Geübter nicht gleich mit einem Überblick größere Züge aufnimmt, so wird sich bei solchem ersten Ablesen, das einen Ton nach dem andern festlegt und zunächst dem Gehör einprägt, lediglich das Bewußtsein der Einzeltöne, ihre Intonierung innerhalb der übrigen Harmonien und das Fixieren der Melodieintervalle festigen; die *Melodie* aber wird erst dem Empfinden und Verständnis aufgehen, wenn der geschlossene Zusammenhänge überstreichende Bewegungszug, der sich in den Tönen nur ausdrückt, ins Bewußtsein tritt, während sich ein Musikalischer schon bei erstem Hören oder Lesen durch den Überblick über größere Züge sogleich den ganzen Bewegungszusammenhang vergegenwärtigen kann. In jedem Falle entsteht auch bei dem rezeptiven Vorgang Melodieempfindung nicht, solange man nur die Aneinanderreihung der Töne und Intervalle erkennt. In der Aufnahme einer Melodie *vermitteln* die Einzeltöne nur den Bewegungszug.

So bemächtigt sich jedoch die Theorie, da sie nur auf klanglich-harmonischer Grundlage beruht, des Begriffes „Melodik" erst von einem Ansatzpunkt aus, der die melodische Linie nur mehr in ihre Einzeltöne zerbröckelt zeigt, sie greift das äußere Bild heraus, aber nicht die lineare Durchflutung, und damit ist auch für das *Empfinden* die Eigenkraft und die Ursprünglichkeit des Melodischen von ihr zerstört und abgetötet. Melodie wird nach diesem Standpunkt als etwas durchaus Passives dargestellt, was aber an Kraft und Schwung in ihr zu verspüren ist, lediglich auf die rhythmischen Verhältnisse zurückgeführt. Die Konsequenz der Auffassung, Melodik sei nur

sekundär von einem latenten harmonischen Unterbau abhängig, wäre aber, daß auch melodisches Empfinden noch gar nicht vorhanden sein könnte, ehe die Einzeltöne in einem harmonischen Sinn erfaßt sind. Flüchtiges Besinnen lehrt schon, daß dies nicht zutrifft; Volkslieder z. B. sollten nur im Ohre derer haften, die den harmonischen Sinn der Einzeltöne aufgenommen haben? Aber erst die Betrachtungsart vom Standpunkt der harmonisch-tonalen Analyse ist es, die uns die Einzeltöne der melodischen Formung entweder als Töne eines zusammengehörigen Akkords („Zerlegung") deutet oder die Linie als Wechsel zwischen akkordlichen und „durchgehenden" oder „Nebennoten" darstellt (z. B. c-d-e nur als „auseinandergelegte" C-Harmonie mit „fremdem" d, usw.), oder als Aufeinanderfolge verschiedenen Harmonien angehöriger, aber unter sich als Funktionen beziehbarer Töne (z. B. c-d-e als Tonica-Dominante-Tonica usw.)

Zerstörung des Linienbegriffes durch harmonisch-genetische Erklärung.

Zudem darf man sich darüber keiner Täuschung hingeben, daß gerade für das melodische Empfinden diese ausschließlich auf harmonische Erfassung und Zusammenfassung der Einzeltöne gerichtete, also nicht genetisch, sondern analytisch verfahrende Theorie der Melodik nicht nur den Kern der Erscheinungen verfehlt, sondern geradezu eine gewisse Verbildung des musikalischen, insbesondere des melodischen Hörens zur Folge hat, so wenig damit Wert und Notwendigkeit restloser harmonisch-tonaler Ausdeutung jeder melodischen Bildung geleugnet werden sollen; aber wenn sie ausschließlich den Inbegriff der melodischen Theorie darstellen will, so wirkt sie im wörtlichsten und negativen Sinne des Wortes „analytisch", d. h. „zersetzend", sie zerstört in ihrer Einseitigkeit den Sinn für das eigentlich Melodische; er ist auch in der Tat seit dem Ende des polyphonen Linienstiles mit dem Tode Bachs mehr und mehr abhanden gekommen; vor allem deswegen, weil mit der Theorie auch die Pädagogik sich darauf beschränkt, aus dem Phänomen des Melodischen mit all seinen Urtiefen das Klanglich-Harmonische in den Einzeltönen herauszugreifen. Die Fähigkeit eines wirklichen, kraftvollen melodischen Linienempfindens ist eine Kunst, die heute bei Schülern überhaupt nicht mehr entwickelt wird. Daß der theoretische Begriff der Linie als eines Ganzen, eines kontinuierlichen Übergangs, fehlt, ist auch vom Gesichtspunkt des Unterrichts und

der Anleitung zu melodischen und späterhin zu melodisch-polyphonen Arbeiten von wesentlichem Belang; denn auch im kompositorischen Arbeiten kommt es stets darauf an, in ganzen Phasen und größeren Zügen zu entwerfen und nicht die melodische Linie aus einzelnen Punkten zusammenzustücken.[1]) (Daß gerade die kontrapunktische Theorie und Pädagogik gegen ihren Willen hierin noch ein übriges tut, wird noch besonders auszuführen sein.) Jede melodische Bildung ist ein Wurf, der größere Zusammenhänge überspannt. Daher liegt es auch keineswegs im Sinn dieser Ausführungen, daß im Unterricht das Harmonische bei der Melodiebildung nicht im richtigen Maße berücksichtigt werde; es darf ihm bloß nicht eine falsche Funktion innerhalb des Melodischen zugeteilt werden. Die theoretische Darstellung der Melodik begeht genau den gleichen Fehler, welcher einem praktischen Instrumentalunterricht zugrunde liegen würde, z. B. einem Klavierunterricht, der in der Wiedergabe Bachscher Polyphonie von der melodischen Mehrstimmigkeit die Einzeltöne abgerissen herausstechen ließe und die Technik des Übergangs zwischen ihnen, den melodischen Zusammenschluß, vernachlässigte. Jeder vernünftige und stilistisch gebildete Lehrer würde beim Instrumentalspiel ein solches Vorgehen bekämpfen, aber die Theorie der Linie hält bei einer Auffassung, welche diesem falschen Darstellungsstil gleichkommt.

So darf es auch nicht Wunder nehmen, daß die ausschließlich und einseitig von harmonischen Grunderscheinungen ausgehende Theorie dem Problem der Polyphonie im Sinn der melodisch-mehrstimmigen Technik des Kontrapunkts nur unvollkommen gerecht werden kann. Die Absorbierung des melodischen Moments im mehrstimmigen Satz durch die harmonischen Zusammenklänge, auf welche die Technik zurückgeführt wird, erschöpft nicht die im Melodischen wirkenden, für die Satztechnik bedeutsamen Kräfte.

---

[1]) Daß die landläufige Einstellung der Theorie auf Widerspruch zum Wesen des Melodischen stoßen mußte, beweist eine Bemerkung wie die folgende aus der (an Bernhard Scholz gerichteten) Vorrede zu Riemanns „Musikal. Dynamik und Agogik" (Hamburg 1884): „Ich trage kein Bedenken, die hohe Bedeutung der freien melodischen Erfindung ohne klar vorgestellte Harmonik hier ausdrücklich anzuerkennen. Daß letzten Endes zur Erklärung der kontrapunktischen Bildungen stets auf die Harmonik rekurriert werden muß, gestehen Sie mir ja zu; dagegen bekenne ich gern, daß es als Ballast erscheinen muß, wenn man sich mit einer zu kontrapunktierenden Melodie stets ein harmonisches Schema mit vorstellt."

Überdies ist die Vollkraft eines melodischen Empfindens mehr und mehr verloren gegangen, seitdem die eigentümliche, von Bewegung und Spannung durchsetzte, großzügige Linienkunst der alten Polyphonie zurückgedrängt und unsere musikalische Schulung im allgemeinen sehr einseitig von dem Stil der harmonisch-homophonen klassischen Schreibweise bestimmt ist, deren Melodie bei all ihrer Schönheit und ihrem Schwung eine durch liedmäßige Rundung und eine Technik gleichmäßiger rhythmisch bedingter Einschnitte verhältnismäßig stark gebundene Linienkunst gegenüber der freien, gewaltigen Bewegungsauswirkung der Bachschen Liniengestaltung darstellt. Das Stilprinzip ist ein völlig verschiedenes und mit der Technik des einstimmigen und des mehrstimmig-melodischen, des polyphonen Satzes ist auch der Sinn für die Kraft breit entwickelter melodischer Bewegungsintensität abhanden gekommen, um einer mehr auf das Harmonische und seinen Farbenreichtum gerichteten Entwicklung zu weichen, die auch den Melodiestil beeinflußt. Wir müssen, um an das eigentliche Bereich aller großen melodischen Kunst zu gelangen, zu Bachs Linie mit ihrer satzbildenden technischen Kraft zurückgreifen; von ihr konnte eine echte Linienpolyphonie getragen sein. Erst das Erfühlen der kinetischen Energie als Grundkraft des Melodischen führt dahin, die technischen und stilistischen Erscheinungen der alten Linienkunst bei ihrem Ursprung zu fassen.

Die „Bewegungsphase“ als melodischer Einheitsbegriff.

Ein geschlossenes Übergangsempfinden herrscht aber nicht in gleicher zusammenfassender Einheitlichkeit über den ganzen Verlauf einer länger ausgesponnenen Linie; Entspannungen wechseln mit anschwellender Spannkraft der formenden Bewegung, Ruhepunkte und wiederholtes Absetzen im gestaltenden Zuge scheiden langatmige und kürzere, in jäher Bewegung erformte oder in gleichmäßigeren Wellungen verlaufende melodische Strecken. Innerhalb solcher Strecken, die als geschlossene Formung einer Bewegungskraft, als ein nicht mehr in Abschnitte zerfallendes, lineares Ganzes erstehen, herrscht aber ein einheitlicher Zug einer Erspannung, wie ein einziger Atem, in dem die Erformung aus melodischer Energie keine Unterbrechungen und kein volles Absetzen mehr erfährt. Jeder derartige geschlossene Zusammenhang entsteht als die Einheit einer einzelnen Bewegungsphase. Soche lineare Züge, die auch in der Entstehung der melodischen Formung ursprüngliche, lineare

(d. h. in kontinuierlichem Zusammenhang geschlossene) melodische Einheitsbildungen darstellen, sind daher als melodische „Linienphasen" zu bezeichnen. Die kinetische Energieerspannung des melodischen Formens gelangt zur Auswirkung in Linienphasen verschiedenster Dauer und Erstreckung eines einheitlichen, nicht mehr durch Absätze unterbrochenen Zuges, und auch verschiedenster Intensität der in ihnen herrschenden lebendigen Kraft.

Innerhalb jeder melodischen Bewegungsphase ist der Anschwung der Bewegungskraft gegen einen Höhepunkt zu gerichtet, auf welchen die melodische Energie zustrebt, mag mit diesem Höhepunkt als letztem Tone die melodische Bewegungsphase verhallen, oder mag er der Mitte des Zusammenhanges angehören, um in allmählichem Nachlassen der melodischen gestaltenden Spannkraft erst zum Ende der Linienphase weiterzuleiten.

Ein größerer Linienverlauf, der sich aus einer Reihe von einzelnen Linienphasen zusammensetzt, trägt zwischen diesen entweder volle Ruhepunkte, indem die Bewegungsphase zu voller Entspannung und Auswirkung gelangte, und die folgende melodische Entwicklung aus neuer Bewegungserspannung, wie aus neuer Atmung, ansetzt; oder die Sonderung zwischen den einzelnen, verschiedenen Phasen gelangt nicht bis zu vollem Absetzen, das ist bis zu vollem Auswirken der in der letzten Phase zur Erformung gelangten kinetischen Spannkraft, sondern mit ihrem Verhauchen setzt, schon vor völligem Verlöschen der gestaltenden Kraft, neues Anschwellen der melodischen Energie ein, die Linienbildung aus der Entspannung, der erschlaffenden Intensität, zu neuem melodischen Wachstum und gestaltendem Willen auftreibend.

Ob beim Erstehen vollständiger Einkerbungen, vollen Absetzens der Gestaltung, Pausen eintreten oder nicht, ist kaum von Belang für die Erkenntnis und das Empfinden der zur Auswirkung gelangenden melodischen Energieverhältnisse; denn das Nachlassen melodischer Energie bis zu gänzlichem Entspannungszustand kommt an sich einem Einmünden in letztes Vertönen, der Bildung einer Pause, beinahe gleich, auch dann, wenn das Absetzen zwischen den Bewegungszügen zweier Linienphasen nur von kürzester Dauer ist. Nach einer vollen Entspannung tritt völlig neues Einsetzen der gestaltenden Spannkraft ein; hierin liegt das Wesentliche; nicht darin, ob die Einkerbung etwas längere Dehnung durch eine ausgeschriebene, auch im metrischen Bild sichtbare Pause erfährt oder nicht. Die

Pause unterscheidet sich in solchen Fällen nicht wesentlich von einer längeren Dehnung der Schlußnote (eine Erscheinung, die bereits wenn auch in anderem Zusammenhang und anderer Erklärungsweise Hugo Riemann[1]) betont. Über Riemanns Theorie der Pause sowie über die gänzlich verschiedene Bedeutung, die den Melodiepausen zukommen kann, an anderer Stelle Ausführlicheres).

Was ich hier als Linienphase bezeichne, ist nicht mit dem Begriff der musikalischen Phrase zu verwechseln, nach welchem die Metrik und Formenlehre die Gliederung der Melodie in einzelne Abschnitte durchführt, im Hinblick auf die kompositorische Formung wie auf die technische Wiedergabe. Die Phrasierung stützt sich aus einem zu einseitigen Gesichtspunkt auf die durch metrisch-rhythmische Verhältnisse begründete Gliederung der Linie; aber durch die Einschränkung auf rhythmisch bedingte Erscheinungen ist die Gliederung des Melodischen (geschweige denn die übrige Theorie der Melodik) gar nicht erschöpfend zu erklären; wie alle rhythmischen Erscheinungen auf die tiefer liegende Bewegungserscheinung im Melodischen zurückgehen, — worüber später —, ist auch die musikalische „Phrase" ihrem Wesen nach und genetisch auf den Begriff der Linienphase zurückzuführen: nicht alle melodische Bewegung erformt sich nach metrischem Ebenmaß und aus rhythmischem Grundempfinden; dies ist nur in einem beschränkten Ausschnitt der Musikentwicklung der Fall. Daher stellen nicht alle Linienphasen metrisch gleichmäßig abgegrenzte Gliederungseinheiten dar. Der Begriff der Linienphase bedingt mithin nicht ein Abstrahieren vom Rhythmus, ebensowenig wie von harmonischer Kadenzierung, also nicht etwa eine unorganisierte Melodiebildung, sondern beruht in der Kennzeichnung der ursprünglichen, aus Bewegungsspannungen hervorgehenden melodischen Erformung, welche alle jene Momente, die sich auf Erscheinungsform der Linie beziehen, in sich schließt.

[1]) „Die Elemente der musikalischen Ästhetik" (Berlin 1900, S. 152). Vgl. ferner „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" (Leipzig 1903, S. VIII): Riemann spricht von der Unterscheidung „lebendiger, wirklich geschehender Melodieschritte und solcher, welche sich nur als tote, gar nicht eigentlich aufgefaßte, zwischen den Grenztönen der einzelnen Motive finden". Damit ist die gleiche Erscheinung, daß die Innigkeit des melodischen Zusammenhanges nicht von der bloßen Aufeinanderfolge der Töne, sondern von ihrem melodischen Zusammenschluß abhängt, hervorgehoben. Dieser melodische Zusammenschluß beruht aber in der Einheit geschlossener Bewegungszüge.

Das Motiv als Bewegungsphase.

Die kleinsten Einheitsbildungen geschlossener Linienformung sind die musikalischen M o t i v e. Als Motiv ist eine nicht weiter teilbare Bildung, die als geschlossene, charakteristische Einheit, als lineare Bewegungsphase, in unsere Vorstellung eintritt, dann zu bezeichnen, wenn sie im Verlaufe der Verarbeitung ein Werk oder den Teil eines Werkes beherrscht, als ein einziger aufblitzender Bewegungszug von bestimmter Eigenart der Erformung. Ein T h e m a selbst kann schon aus mehreren Motiven oder Wiederholungen des gleichen Motivs, also schon aus mehreren Bewegungsphasen zusammengesetzt sein.

Daß die Eigenart eines Motivs vor allem in seinen melodischen Bewegungszügen, dem Spiel von Spannungen, beruht, ist der Grund, daß für die musikalisch-motivische Verarbeitung auch gar nicht so sehr die spezifische Größe der einzelnen Motivintervalle maßgebend ist. Nur den Linienzug wahrt als das vorschwebende, charakteristische Grundbild die Verarbeitung des Motivs in allen ihren Umformungen; jedem Musiker ist die Erscheinung bekannt, daß die Intervalle des Motivs reichsten Wechsel in Dehnung und Verkürzung erfahren können, ebenso daß die metrischen Werte des Motivs Entstellungen, Dehnungen oder Beschleunigungen erfahren können, wenn nur die relativen Werte untereinander den im Motiv liegenden Bewegungsausdruck wahren (Augmentation und Diminution); desgleichen erklärt sich schließlich die bekannte Technik einer Umkehrung der im Motiv liegenden Bewegungs r i c h t u n g (Vertauschung steigender mit fallender Intervallbewegung und umgekehrt), die nur dadurch möglich wird, daß als Charakteristik des Motivs die Bewegungserformung als Ganzes vorschwebt, so daß eine Umkehrungsbildung des Motivs sofort doch als das gleiche Motiv verständlich wird, wenigstens für jeden Hörer, der Linienzüge und nicht nur Einzeltöne aufzunehmen, der melodisch zu hören vermag; so kommt es auch, daß eine Umkehrungsbildung des Motivs sogar auch bei gleichzeitigen rhythmischen Veränderungen verständlich bleibt, trotzdem von den ursprünglichen Intervallen des Motivs so gut wie nichts übrig bleibt, weder Richtung noch Spannungsweite. (Hierin liegt zugleich eine der kennzeichnendsten Widerlegungen der üblichen theoretischen Erfassungsweise von melodischen Bildungen als einer Reihe oder Summe von Tönen; wären Ton und Intervall, überhaupt alle klanglichen Erscheinungen, nicht in der Melodik Sekundäres, so müßte mit ihrer vollen Ver-

änderung auch das ursprüngliche Motiv zerstört sein.) Aus dem g eichen Grund erklärt sich aber auch, daß häufig im polyphonen Stil ein Motiv oder ein Thema nicht mit einem bestimmten Ton gegen seine Fortspinnung abzugrenzen ist; denn es verläuft als Linienbewegung, kontinuierlich in weitere Fortspinnung übergehend.

Während in der Kompositionslehre das Wort „Motiv" selbst (movere = bewegen, Anlaß geben, erregen) seine regelmäßige Erklärung als ein zu Weiterentwicklung der Gesamtform erregender formaler Urkeim, als Anfang eines Wachstums, findet, gewinnt es so auch in umgekehrter, gegen die Wurzel der musikalischen Erscheinung zu gerichteter Deutung seinen mit dem Wortstamm movere zusammenhängenden Sinn, als eine selbst aus Bewegung hervorgegangene und eine Bewegung versinnbildlichende Formung. Eine auf Bewegungszüge zurückgehende Kennzeichnung vom Wesen und psychologischen Ursprung des Begriffes „Motiv" scheint Fr. Nietsche vorgeschwebt zu haben, als er (Briefe I, 373) das Motiv als „Einzelne Gebärde des musikalischen Affekts" bezeichnete. Nur wurden diese (sehr häufig herangezogenen) Worte insofern irreführend, als fortan zu einseitig körperliche Gesten, Ausdrucksbewegungen eines erregten Gebärdenspiels, der ästhetischen Auslegung des melodischen Gehalts zugrunde gelegt wurden, was in Anwendung auf verschiedene Kunstrichtungen zu gänzlich verfehlten Einstellungen gegenüber gewissen Melodiestilen führen mußte.

Allgemeines über Intervallfortschreitungen.

Alle die Erscheinungen von Energie und Bewegung herrschen natürlich nicht nur bei einem in den Nachbarintervallen von großen und kleinen Sekunden geschlossen verlaufenden melodischen Zuge vor, bei den im eigentlichen Sinne gewöhnlich als „melodisch" bezeichneten Schritten; denn wenn auch gerade der Intervallzusammenhang des Fortschreitens in Sekunden geeignet ist, den Eindruck linearer Kontinuität zu heben, so durchströmt auch jedes größere Intervall, über welches der Schwung melodischen Zusammenhanges hinüberstreicht, die Bewegungsempfindung als die Kraft, welche die Melodie zur Einheit der Linie bindet. Der kinetische Schwung erstreckt sich an solchen Stellen nur über größere Ausdehnungsweite eines solchen Linienteiles, der zwischen zwei tönenden Punkten liegt, ohne aber darum, wie erwähnt, eine Unterbrechung des melodischen Geschehens

darzustellen. Was bei größeren Melodieschritten hierbei leicht irreführt und das Bewußtwerden der kinetischen Empfindungsenergie leicht zurückdrängen kann, ist die heterogene Erscheinung, daß bei größeren Intervallsprüngen harmonische Wirkungen um so stärker in das Melodische eindringen. Kinetisches Empfinden herrscht aber überall, wo Töne in linearer Einheit zusammengeschlossen erscheinen, einerlei, welche Intervallabstände vorliegen, daher z. B. auch bei Wiederholungen der g l e i c h e n Tonhöhe innerhalb einer melodischen Bildung. Es liegt dann eben im Sinne des musikalischen Vorgangs nicht bloß äußerliche Erscheinung einer „Wiederholung" vor, sondern melodischer Zusammenschluß von Tönen gleicher Höhe, ein Geschehen zwischen diesen, was etwas wesentlich anderes bedeutet[1]).

In jedem Zusammenhang, den wir als geschlossenen Übergang, als melodische L i n i e, empfinden, ist das Überbrücken aller Intervalle, mögen sie größere oder kleinere sein, Leistung der Bewegungsenergie; im Vergleich zu den kleineren Intervallen bedarf jedoch das Überbrücken eines weiten, akkordlichen Intervalls, soll es in eine ganze lineare Phase mit zusammengeschlossen werden, eines erhöhten melodischen Schwunges, zumal da auch die hereinspielende latente harmonische Wirkung an seinen vorspringenden Eckpunkten intensiver und zu einer vom Melodischen verhältnismäßig stärker ablenkenden Sinnfälligkeit ansetzt. Je ausgespannter in der Linienbewegung die Intervalle, desto angespannter hier die Energie, indem sie sich nicht Schritt für Schritt an das sinnliche Tönen kettet. Die Unterscheidung von „melodischen" und „harmonischen" Intervallen hat daher nur relative Bedeutung; innerhalb der Linienphasen herrscht bei allen Intervallen melodische Energie.

Denn vor allem muß man auch hier daran festhalten, daß ebensowenig wie die Einzeltöne auch nicht die einzelnen I n t e r v a l l e in ihrer Aneinanderreihung Grunderscheinung der Melodie sind, sondern nur das S p a n n u n g s b i l d der über sie streichenden Energie

---

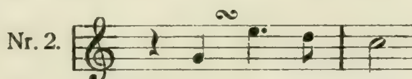
[1]) Wenn R i e m a n n („Die Elemente der musikalischen Ästhetik", 1900, S. 43) in anderem Zusammenhange bemerkt, daß „die Wiederholung desselben Tones inmitten einer übrigens die Höhe wechselnden Tonfolge, bei gleichmäßig fortgehendem Rhythmus als Festbannung auf der Stelle mit dem eigentümlichen Hemmungsgefühle des nicht vorwärts Kommens trotz des Gehens wirkt", so ist diese Erscheinung nur ein Beleg dafür, daß auch bei der Folge von Tönen in der Prim eine Bewegungsenergie am Wirken ist, die ihre Auslösung in Veränderung der Tonhöhe, in räumlicher Veränderung, sucht.

geben. (Daß hier der spezifische klassische Melodiestil nach Bach durch seine besondere Abhängigkeit vom akkordlichen Grundbild leicht irreleitet und besondere Stilelemente hereinbringt, wird später auszuführen sein.) Die geschriebene und erklingende Melodie mit allen ihren Intervallschritten und -Sprüngen ist nur Andeutung der wirklichen Melodie.

Sinnfälligere Einzelerscheinungen des Bewegungsausdrucks.

Es gibt eine Reihe von Symptomen, in denen mit besonderer Klarheit die immanente Empfindung von Bewegung in der Melodik bis an die Oberfläche hervorbricht und verhältnismäßig deutlich bis zum Bewußtwerden dringt. Die stereotype Figur des Doppelschlags z. B., die sich im Melodischen vor größeren Intervallsprüngen, namentlich aufwärts gerichteten, mit Vorliebe festgesetzt hat, läßt besonders bezeichnend die Empfindung einer Art Wurf- oder Schwunganzatzes, überhaupt einer über weitere Tonentfernungen ausholenden Bewegungsempfindung hervortreten.

Schwächlich und äußerlich bleibt eine Anschauung, die nichts anderes als eine „Verzierung" in ihm zu erblicken vermag. Äußerst plastisch tritt in melodischen Wendungen wie den nachfolgenden, ein Anschwung zur Bewegung in den höheren Intervallton hervor:



Es ist sehr bezeichnend, daß diese melodische Figur bis über die Zeit der Klassiker hinaus nicht in rhythmischen Noten aufgezeichnet wurde, sondern meist in kleinen, außerhalb der Taktwerte liegenden Noten, oder aber durch eine Figur gefordert wurde, welche für sich sinnfällig genug im Graphischen den Willen zu schleuderartigem Anschwung einer Bewegung über die Dehnung eines größeren Intervalls andeutet. Denn darin äußert sich die richtige Empfindung, daß die Einzeltöne bei dieser schon sehr frühem Stadium melodischer Kunst entstammenden Figur weniger zu Bewußtsein kommen als die in ihr liegende Schleife, die geschlossene Linie des Bewegungsansatzes. An solchen Einzelheiten tritt auch besonders klar die Unzulänglichkeit der Theorie aller Melodik hervor, die auch hier, bei so lebendigem Ausdruck des linearen Schwunges, nur mit dem Prinzip an die melodische Figur heranzutreten vermag, sie als Summe harmonisch aufeinander beziehbarer

Einzeltöne zu erklären, oder eines Haupttones und zweier „Wechselnoten“, während der Charakter der Doppelschlagfigur sinnfällig wie selten erkennen läßt, daß gerade genetisch eine rein melodische Erscheinung vorliegt, bei der das Harmonische erst sekundär eingreift.

Die Entstehung von doppelschlagartigen Figuren ist daher (nebst einer noch zu erwähnenden besonderen Anwendung bei Leittonauflösungen) immer im Zusammenhang mit einem gesteigerten melodischen Impuls zu beobachten, auch dann, wenn nicht genau die stereotype Gestalt der formelhaften Abrundung hierbei entsteht. Denn der lebendige Zug des Melodischen greift oft zu Bildungen, die den gleichen Bewegungsausdruck wie die Doppelschlagsfigur tragen, ohne sich mit ihr ganz zu decken, wie z. B. im 2 Takt dieses Themas:

Nr. 3. Bach, Wohltemperiertes Klavier, I, Fuge in D-moll:



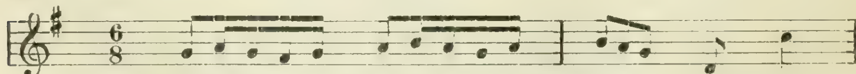
Analog im folgenden bei dem Worte „kämpfen“ die ganze Bewegung, welche vom Tone e zu a hinaufleitet:

Nr. 4. Johannes-Passion, II:



Auch das Auftreten der gleichen Figur, wie sie im Doppelschlag liegt, in rhythmisch ausgeschriebenen Werten zeigt oft deutlich ihre Entstehung im lebendigen melodischen Zusammenhang aufwärts tragender Entwicklung, der noch keinerlei Übergang zur erstarrten „Manier“ zeigt, z. B. im Themenanfang der G-Dur-Fuge vom Wohltemperierten Klavier, I. Teil:

Nr. 5.



So tritt sie oft nur im Sinn leichten Bewegungsnachdrucks im Laufe von Steigerungen ein, z. B. bei Beginn des Mittelteiles vom E-Dur-Präludium (Wohlt. Kl., II.), Takt 33 ff., wo sie in Zweiunddreißigstelwerten in die bis dahin durch lange Strecken gleichförmig durchstreichende Sechzehntelbewegung einfließt:



Von der Erscheinung, daß bei sekundweise geschlossenem Verlauf die Bewegungsempfindung verhältnismäßig deutlicher hervortritt und dieser daher leichter im melodischen Sinn als ein Ganzes empfunden wird, rührt auch die Freiheit in der technischen Behandlung der Wechselnoten und auf ihnen beruhender Figuren, melodischer Bildungen, die gleichfalls ihrem Wesen und Ursprung nach keineswegs „Manieren" sind. Wie für den Doppelschlag ist auch für die meisten dieser Figuren die übliche verkürzte Schreibweise bezeichnend, mit der man sie anzudeuten strebte, graphisch zusammenhängende Linien, nicht Einzelpunkte. Denn in solchen graphischen Andeutungen kam instinktiv zum Ausdruck, was das Wesen des melodischen Verlaufs ausmacht, die Vereinheitlichung der Einzeltöne in einem Zuge, das Kontinuierliche der Bewegungsempfindung über eine zusammengehörige melodische Phase.

Bei den frühesten mittelalterlichen Notierungsversuchen tritt für die Melodik des Gregorianischen Chorals eine Aufzeichnungsart hervor, in der sich gleichfalls die instinktive Empfindung noch deutlich wiederspiegelt, daß im Melodischen ganze geschlossene Zusammenhänge, „Linien" liegen, nicht Folgen von Einzeltönen; die Neumen sind Schriftzeichen, welche in kleinen Linienzügen den Aufschwung oder das Sinken der melodischen Formung anzudeuten streben.

Äußerlich ähneln sie manchen der heutigen Verzierungszeichen. Es sind Zerrungen des Linienzuges, wie sie unmittelbar aus dem Streben nach schriftlicher Fixierung des Bewegungswillens, der im Melodischen liegt, entstanden sind. Auch Namen wie „Torculus" („Gewunden"), „Porrektus" („Emporgestreckt", ein Aufwärts-, Hinab- und wieder Hinaufdrängen bezeichnend) u. a. deuten auf die Empfindung einer Bewegung in den Linien. Es sind daher wenn auch die Notierung unvollkommen blieb, ursprünglich keine starren Zeichen, sondern belebte Linienzüge, in denen die als der Grundgehalt des Melodischen empfundene Bewegungsenergie, das Auf- und Abwärtsdrängen, primitiven Ausdruck findet. Das Charakteristische und Interessante an diesen Versuchen einer Notenschrift ist bei aller sonstigen Unvollkommenheit das Streben, die einzelnen Töne in zusammenfassenden kleinen Zeichnungen zu vereinen, die zwischen ihnen liegende und richtig empfundene Verbindung im schriftlichen Bild zu wahren. Sie deuten nichts als die Richtung und Bewegung an, bestimmte Intervalle vermögen sie noch nicht darzustellen. Erst indem die Notenschrift (seit dem

10. Jahrhundert) durch die Liniennotation bestimmte Tonhöhen herauszufassen beginnt, wird auch der graphische Ausdruck auf den Weg gewiesen, durch die Zersetzung in Einzelnoten den Linienbegriff gänzlich zu verdrängen.

Ein äußerst charakteristisches Symptom für die nach Bewegungsansatz drängende, psychische Energieempfindung liegt bei länger gedehnten Tönen (z. B. auf Streichinstrumenten oder in einer Singstimme) in der eigentümlichen Neigung zum Vibrieren des Tones. Die übliche Erklärung, daß ein erhöhter klanglicher Reiz es sei, der die künstlerische Verwertbarkeit des Vibrato ausmache, das Umfärben eines Tones durch abweichende Tonschwebungen, ist nicht hinreichend; gerade aus klanglichen Gesichtspunkten könnte im Gegenteil das Ziel der Tongebung nur absolute Reinheit und ausgeglichene Klarheit sein. Im Vibrato liegt vielmehr der Drang, an dem Ton mit Bewegung anzusetzen, wie an etwas körperlich Greifbarem; das Vibrato ist ein Reißen und Rütteln am Ton. Ein in voller Ruhe gehaltener Ton ist nur „Gehörseindruck", nicht musikalischer Ton. Durch das Vibrieren gewinnt der Ton an Intensität; es ist das Erwachen aus dem energiefreien Zustand; mit ihm beginnt im rein klanglichen (akustisch-physiologischen) Eindruck das musikalische Leben zu erzittern. Sein Reiz liegt in dem Zerren an der Unbewegtheit des Tones, die ganze Erscheinung des Vibrato ist nur ein Ausdruck des Ansatzes von Bewegungsenergie an dem gehaltenen Ton, eine in ihm erschwellende Spannkraft, ein Vorwärtswollen mit dem Tone nach irgend einer Seite; das liegt in dem unruhigen, aufgeregten Rütteln an der Tonhöhe aufwärts und abwärts Ein Schwirren, das zum Flug ansetzen will. Bei länger gehaltenen Tönen entsteht das Vibrato, besonders auf Streichinstrumenten, wo der Ton durch die Fingerspitzen erzeugt wird, meist unbewußt und unwillkürlich, wenigstens bei musikalisch ausdrucksvollem und temperamentvollem Spiel; es ist die Erregung des Spielenden, die sich darin mitteilt, und die musikalische Erregung ist gerade in ihrem instinktiven, unterbewußten Teil andrängende Bewegungsenergie. Der ruhende Ton ist Wille zur Bewegung; und dieser Wille schwillt mit der Dauer des Haltens. Davon ist das Vibrieren der Ausdruck (Darum setzt es auch von selbst bei gehaltenen Schlußnoten wieder aus.

Auch mit manchen der melodischen „Verzierungen" hat es eine ähnliche Bewandtnis; wie alle rein melodischen Erscheinungen stehen sie in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der kinetischen Grunderregung des Melodischen. Im Grunde nur eine größer

entwickelte, vergröberte Form des Vibrato ist der Triller, der den gehaltenen Ton aus seiner Ruhe herausschüttelt; er ist bei gedehnten Noten häufiger im Satz für Tasteninstrumente angebracht als für Streicher oder für Singstimme, da die Tasteninstrumente des Vibrato nicht fähig sind. Auch alle Abarten des Trillers, Mordent usw. sind, wie auch schon bei der Doppelschlagfigur zu erkennen war, im wesentlichen nicht „Verzierungen", sondern nichts anderes als der Ausdruck der erregenden psychischen Bewegungsenergie, das Widerstreben gegen die volle Tonruhe, das Fortwirken der inneren Dynamik. Beim Klavier tritt allerdings daneben als ein rein klanglich-dynamisch begründeter Anlaß für die Umspielung eines Tones mit Triller, Pralltriller usw. die Abnahme der Tonstärke nach dem Anschlag hinzu, die durch die Neuanspielung in den Trillerfiguren aufgehoben werden soll.)

Solche symptomatische Einzelerscheinungen im Melodischen, an denen stärker und sinnfälliger als sonst die klangliche Oberschicht aufgerissen erscheint und zur eigentlichen Strömung hinabblicken läßt, so daß der unterbewußte bestimmende Energievorgang sinnfälliger hervorschwingt, begegnen uns häufiger als man meint. Einen anderen sehr einfachen und interessanten Beleg für solches Vorbrechen der Bewegungsempfindung über das Klangliche bildet z. B. der Fall des Doppelthörens einer Prim auf einem Tasteninstrument; dieses findet statt, wenn zwei Melodiezüge (z. B. einfache Gegenbewegungsskalen) in einen gemeinsamen Ton einmünden, oder auch wenn sie umgekehrt zugleich nach zwei Richtungen einen gemeinsamen Ausgangston verlassen, der dann wie doppelt angetönt wahrgenommen wird, auch wenn keine dynamische Verstärkung dieses Einzeltones im Verhältnis zu den übrigen vorgenommen wird. Die übliche, für diese Erscheinung beigebrachte Erklärung, welche im wesentlichen auf Riemann und seinen Hinweis auf die Bedeutung des Intellekts beim Hören zurückgeht, führt die Täuschung der Tonverdoppelung auf die Beeinflussung des Hörens durch die geistige Auffassung zurück, welche beide Melodien in die Prim des Zusammentreffens fortsetzt (analog im Falle der Gegenbewegung); diese Erklärung ist nicht unrichtig, aber unvollständig, da sie nicht auf den letzten Grund hinabgeht; denn Intellekt und Auffassung im Hören gehen selbst auf die tiefer liegenden Empfindungen des melodischen Formens zurück. Die Ursache liegt auch hier in der inneren Dynamik. Der Bewegungsimpuls der beiden melodischen Züge ist es im vor-

liegenden Falle, welcher, von beiden Seiten herdringend, in die Prim hineinwirkt und in ihr ein doppeltes „Hören" (in Wirklichkeit nur ein doppeltes Verspüren) hervorruft. (Daß auch in der Harmonik die ganze, von Riemann mit Recht hervorgehobene Tätigkeit des beziehenden Intellekts im musikalischen Hören auf Energievorgänge als tiefer liegende Wurzeln zurückgeht, wird noch zu betonen sein).

Bewegungsempfindungen machen sich überhaupt immer da geltend, wo das Instinktive des musikalischen Hörens hervordringt. Ich verweise z. B. noch auf die weitere bekannte Escheinung, daß bei enharmonisch gleichen Tönen von Musikern auf Streich- und Blasinstrumenten oder im Gesang stets der als Erhöhung notierte unbewußt auch etwas höher intoniert wird als der durch Erniedrigung notierte (z. B. cis höher als des). Dies liegt nicht so sehr an einer Feinheit des Gehörs, wie die gewohnte, in allem bei den Erscheinungen des Erklingenden selbst einsetzende Erklärungsweise hierfür zu einseitig darstellt, als an der Aktiviät der Energieempfindung, welche die aufwärts- oder abwärtsdrängende Bewegung mitmacht, selbst dann, wenn eine Bewegungstendenz nur durch das Vorzeichen allein angedeutet ist, also auch bei freiem Einsatz ohne vorangehende melodische Bewegung; in solchem Falle äußert sich eben, ähnlich wie beim Vibrato, schon im bloßen Ansetzen an den Ton die kinetische Energie, die im Vibrato liegenden, den Ton ergreifenden Erregungen drängen von vornherein einseitiger nach der Höhe, bzw. nach der Tiefe zu.

Die gesamten Erscheinungen als Ausdruck der Innendynamik.

Doch sind alle diese angeführten Fälle nur Einzelerscheinungen, zu denen jedermann, der sich einmal im melodischen Hören auf die tiefer erspannten Grundvorgänge konzentriert hat, leicht weitere wiederfinden kann, und wesentlicher als das Verständnis solcher vereinzelter Symptome ist die gesamte Erfassung des Melodischen aus Bewegungsspannungen. Die klanglichen Momente scheinen nur deswegen den Innbegriff des Melodischen auszumachen, weil sie als grell heraustretende Farbenwirkungen unmittelbar unseren Sinnesreiz treffen und jene übertäuben. Aber überhaupt alle äußeren Erscheinungen am Melodischen sind nur ein Ausdruck seiner inneren Spannungen (was namentlich auch hinsichtlich der Steigerungsmittel in der einstimmigen Linienkunst des polyphonen Stils hervortreten wird); so vor allem neben den Intensitätsschwankungen der äußeren

Dynamik die Belebungsverhältnisse im Zeitmaß der melodischen Entwicklungen und die Bewegungen durch die wechselnden Höhenlagen überhaupt. Die Wellungen der melodischen Züge, das Steigen und Herabsinken der Linie, sind selbst das Spiel der gestaltenden Energie; Erhöhung der Spannungen treibt in die intensiveren klanglichen Reizeindrücke, die an sich den Tönen mit größerer Schwingungsgeschwindigkeit anhaften, wie ihr Ermatten die Erformung zu den tieferen Tönen hinabsinken läßt, deren klangliche Intensität an sich einen geringeren Spannungsgrad birgt. Steigen der Linie bedeutet daher Steigerung, wie auch in der natürlichen Hervorbringung höhere Töne zunehmende Anstrengung erfordern.

Mit Recht wurde daher in ästhetischen und psychologischen Untersuchungen schon mehrfach ein Zusammenhang zwischen der äußeren Dynamik, einem Crescendo oder Diminuendo, und einem Steigen und Fallen der Melodie in der Höhenlage sowie mit Belebung oder nachlassender Geschwindigkeit im Zeitmaß bemerkt. Nur können Erklärungsversuche diesem Zusammenhang solange nicht auf den Grund kommen, als man sich auf das Ineinanderspielen der äußeren dynamischen Betonungsunterschiede mit Zeitmaßbelebungen oder mit Steigerungen in der Tonhöhe konzentriert, anstatt alle diese Erscheinungen gemeinsam, auch die äußere Dynamik, aus den Schwankungen der inneren dynamischen Spannungen der Melodik erfließen zu sehen[1]).

Wenn wir die melodische Linie in ihrer technischen Wirkungskraft innerhalb des Satzes und auch als künstlerische Bildung verstehen wollen, so gilt es erst, ihren eigentlichen Lebensatem zu verspüren und unter allen Glanz des Klanges und die Schönheit seiner

[1]) So erscheint in der folgenden Formulierung bei E. Meumann („Untersuchungen in der Psychologie und Ästhetik des Rhythmus", Leipzig 1894, S. 61) die Ursache einer an sich sehr feinsinnig beobachteten Intensitätserscheinung fälschlich auf akustisch wahrnehmbare Erscheinungen zurückgeführt: „Das plötzliche Abbrechen einer schnell gespielten Tonreihe gibt ferner dem letzten Ton einen vielleicht durch Schallsummation zu erklärenden Akzent". Die erklingende Melodie ist selbst die Konkretisierung von Spannungen und die Intensitätsempfindung beim Abbrechen, welche Meumann hier (nicht ganz treffend) als Akzent bezeichnet, ergibt sich aus keinem Schallzuwachs — es wäre unerklärlich, aus welcher Quelle dieser stammen sollte — sondern sie rührt aus der im melodischen Schwung erspannten kinetischen Energie, die mit dem Abbruch besonders stark fühlbar wird, da sie unausgelöst bleibt und sich nicht mehr in Gestaltung erfüllt.

inneren Ordnung zu den chaotischen Urvorgängen des Melodischen hinabzugelangen. Sie wären als das „U n t e rsinnliche“ im musikalischen Hören zu bezeichnen, nicht nur im Gegensatz zum Sinnlichen, dem Klangreiz, sondern im weiteren Gegensatz des Psychologischen zum Übersinnlichen der melodischen Kunst.

Regung geht der Gestaltung voran. Nicht hörbar und berauschend wie das Erklingen selbst, sind wirkende Kräfte bei der Melodik schon da erspannt, wo im landläufigen Sinne noch nicht vom m u s i k a l i s c h e n Phänomen gesprochen wird. In ihnen birgt die Melodie Tieferes als in ihrer sinnlichen Schönheitsfülle. Bewegung schwingt in uns, noch ehe die Tonschwingungen erzittern, in denen sie ihre Gestaltung gewinnt; die melodische Linie er b e b t, ehe sie ertönt.

Zweites Kapitel.

Raum und Materie in den Klängen.

Ursprung der Raumvorstellungen in der Musik.

Die in Bewegungsspannungen beruhenden Grunderscheinungen der Melodik lösen noch eine Reihe unterbewußt mitspielender Vorgänge und psychologischer Erscheinungen im musikalischen Hören aus, die vor einem Übergehen aus den Grundspannungen der Melodik zu ihren musiktechnischen Erscheinungen im engeren Sinne noch in diesem Zusammenhange, der von den Quellen des Melodischen zu den musikalischen Erscheinungsformen leiten soll, der Erwähnung wert sind; denn es sind Momente, welche gleichfalls dartun, daß das Klangliche, die äußere Erscheinungsform des musikalischen Geschehens, nicht dessen alleinigen Inhalt ausmacht, und welche die Musiktheorie mitbestimmend beeinflussen.

Indem die Melodie, die ein Spannungsverlauf ist, ihre sinnliche Erformung findet, muß diese räumliche Gestalt annehmen, da eine andere als räumliche Bewegung in sinnlicher Gestalt nicht vorstellbar ist. Darum ersteht in der musikalischen Empfindung eine Reihe eigentümlich unklarer, aber ausgesprochen räumlichen Charakter tragender Eindrucksverknüpfungen, denen nichts objektiv Räumliches, das außerhalb unseres Empfindungslebens an den Erscheinungen von Tönen und Klängen existierte, entspricht. Aber Bewegung als Urerscheinung des Melodischen bestimmt die Art und Weise, nach welcher wir die Reizeindrücke der Töne aufeinander beziehen, die

Projizierung auf Raum und Lage; jene räumliche Welt beherrscht die Art unseres Hörens so durchdringend, daß auch nahezu alle sprachlichen Ausdrücke von der Vorstellung räumlicher Dimensionen abhängig sind. Bewegung ist der unbewußte, zwingende Anlaß, daß wir alle Gehörsreize auf „Tonlagen“ beziehen, sie nach „Entfernungen“, „Intervallen“ (= Zwischenräumen) messen, von hohen und tiefen Tönen sprechen, statt von rein gehörsmäßigen Empfindungsqualitäten, welche diesen Begriffen entsprechen würden. Wir können ihr Wesen selbst zwar durch die sie physikalisch erregenden Erscheinungen kennzeichnen, als Töne mit großen und geringen Schwingungszahlen, aber hinsichtlich der Empfindung, der psychischen Eindrucksformen selbst, klammern wir uns an Ausdrücke, die einer Anschauung von Räumlichem entnommen sind.

Objektivierung der Töne.

Im engsten Zusammenhang damit ist eine weitere psychologische Erscheinung ins Auge zu fassen, die auch in die Musiktheorie hineinspielt. Indem sich nämlich klangliche Vorgänge mit Bewegungsempfindungen verknüpfen, entheben sich in unserem Empfindungsleben auch die rein klanglichen Eindrücke, das Ertönen, der Sphäre des Wesenlosen und aus dem an sich Unkörperlichen der Tonwelt, das von räumlicher Ausdehnung und Masse frei ist, ersteht ein Aufdämmern halb und halb gegenständlichen Empfindens, eine Art greifbarer Körperlichkeit innerhalb des Tönespiels; in sehr schwachem Maße rückt der an sich von Raum und Masse freie klangliche Sinnesreiz in die Nähe von Empfindungseindrücken eines Geschehens und eines Verarbeitens an Stoff und Materie. Wir tasten im Unterbewußten nach dem Faßbaren. Eine sonderbare Mittelstellung zwischen Gegenständlichem und Wesenlosem kennzeichnet unser musikalisches Empfindungsleben. Denn indem der melodischen Aktivität gewisse zur Auslösung andrängende Spannkräfte in unserer Empfindung zugrunde liegen, tritt zunächst eine Beziehung alles Hörbaren auf ein Geschehen ein und weiter auch eine Beziehung alles Geschehens auf Objekte, wie sie zwar den realen äußeren Verhältnissen nach nicht existieren, die aber bis zur Empfindung von einer Art Greifbarkeit sich in uns konkretisieren. In der Regel werden wir uns dieser Erscheinung gar nicht bewußt, aber es ist nicht schwer, sie sich zu vergegenwärtigen. Es liegt ein psychologischer Vorgang vor, der am besten als eine Objektivierung oder Materialisierung

der nur gehörsmäßig aufgenommenen Eindrücke zu bezeichnen wäre. Sie verdichten sich in unserem Empfinden in ungefestigtem Scheineindruck einer Faßbarkeit von Objekt oder Materie, und man muß die psychologische Treffsicherheit der Sprache bewundern, welche nach Ausdrücken wie „Tonmaterie", „Klangmaterial" und ähnlichen greift. Die primäre, zur Wahrnehmbarkeit im Konkreten andrängende psychische Energie erstrebt eine Materie zu ihrer Auswirkung und schafft sich diese Materie in der Empfindung, das Wesenlose des tönenden Sinnesreizes verformt sich in uns; schon das ist „Verarbeitung". Nur sind alle diese Umgestaltungen zum Eindruck des Räumlichen und Gegenständlichen, die für unser musikalisches Hören charakteristisch sind' nicht als voll zur Ausreifung gelangende, scharf fixierbare Vorgänge zu verstehen, sondern spielen sich im Halbdunkel einer tiefen und noch unklaren Bewußtseinsregion ab, das uns niemals bis zur anschaulichen, deutlich bestimmbaren Objektsvorstellung gelangen läßt.

Überhaupt findet ebenso wie die Projizierung auf Räumliches auch diese Objektivierung der Töne, das unbewußte Beziehen alles musikalischen Geschehens auf ein Geschehen wie an Stoff und Materie, in der Sprache einen, wenn auch vergröberten Niederschlag; so wenn man von „Verarbeitung" der Töne und Klänge spricht, von einem „Gestalten" in Tönen; daher auch Ausdrücke wie „Akkordmassiv", „Kompaktheit" des Satzes, „Architektur", „Aufbau" und „Plastik" in der Musik, daher überhaupt der Ausdruck: „musikalische Form"

An das Immaterielle knüpfen wir im Empfindungsleben eine Objektsempfindung wie von Masse und Körperlichkeit und wo nicht räumliches Geschehen waltet, schaffen wir uns den Raum. Form in der Musik ist auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung.

Auch schon indem man von „Bewegung" der Töne, dem „Fortschreiten" eines Tones zum nächsten, einem „Ansetzen" am Tone usw. spricht, erscheint etwas wie Körperlichkeit in den Sinneseindruck des Tones verlegt, als würde er wie etwas Greifbares eine Strecke durchlaufen, sich fortbewegen. Nach dem vorhin Ausgeführten erklärt sich die Eindrucksverknüpfung, die sich hier im Sprachausdruck spiegelt; denn daß sie nicht den realen, objektiven Vorgängen außerhalb unseres Empfindungslebens entspricht, daß es Bewegung, Fortschreiten eines Tones usw. objektiv nicht geben kann, lehrt schon die einfache Überlegung, daß ein Ton, aus seiner Höhenlage bewegt, sofort zu einem andern Tone wird und daß man vielmehr im musikalischen wie im physikalischen Sinne unter einem Ton gerade im Gegenteil eine auf

Grund bestimmter Schwingungszahl fixierte Höhe versteht. In Wirklichkeit vollzieht nicht der Ton eine Bewegung, sondern Bewegungsempfindung herrscht über erreichte und berührte Tonhöhen hinweg; das Primäre ist die Energie, nicht die Reihe von Tönen; somit liegt, wenn die Sprache Ausdrucksweisen wie die erwähnten (Bewegung eines Tones usw.) gebraucht, eine Verschiebung der ursächlichen Grunderscheinung, der Bewegung, auf die Sinneseindrücke vor, in denen sie sich konkretisiert und wahrnehmbar wird. Die Objektivierungserscheinungen erwachen zugleich mit dem gehörsmäßigen Reiz des Erklingenden[1]).

Masseempfindungen in Tönen und Klängen.

Daß andrerseits keine volle, klare Objektwerdung, sondern bloß jener eigentümlich verschwommene Ansatz hierzu eintritt, erklärt sich aus dem sekundären Charakter dieser Umgestaltungen; sie sind Folgeerscheinungen aus der tief im Unbewußten liegenden Spannungserregung. Erst weil die primäre Erregung einer Bewegungsspannung durch das Erklingende durchgreift und an ihm zur „Verarbeitung" ansetzt, wird in uns das leise Mitschwingen eines Eindrucks von Geschehen an Materie erregt. Daher wurzeln diese Eindrücke auch nicht in unserer Anschauung (Vorstellung), sondern im Empfinden, nirgends eine in Form oder Größenausdehnung irgendwie beschreibbare Körperlichkeit. Bei jedem Versuch, sie ans Licht deutlicher

[1]) Daß bei diesen Erscheinungen demnach etwas anderes vorliegt, als bloße Assoziationen, d. h. ursprünglich äußerliche, durch stete Gemeinsamkeit aber unbewußt gewordene und zu inniger Verschmelzung gelangte Eindrucksverknüpfungen, möchte ich ausdrücklich betonen. Allerdings leugne ich nicht, daß diese ihrerseits verstärkend hinzutreten, vornehmlich indem die Abhängigkeit vom Notenbild und der Fläche des Papiers stark gewisse Vorstellungen von Anschaulichkeit und Räumlichem im Hören fördert, wie wir überhaupt dahin neigen, alles auf das Anschaubare, eine für das Auge überblickbare Bildhaftigkeit zu beziehen; hier liegen jedoch für das musikalische Geschehen keineswegs ausschließlich solche Übertragungen vor, sondern jene Eindrücke von Körperlichkeit und Räumlichem sind mit den Klängen im Empfindungsleben schon miterweckt und vom Urvorgang des musikalischen Geschehens her tief verknüpft, sie sind bloß so unklar und zart, daß wir leicht geneigt sind, bloß an äußerliche Abhängigkeit vom Notenbild und vom Anschaulichen zu denken.

(Auch sind mit der Objektivierung und Materialisierung im Klange nicht die gleichfalls auf Assoziationen und äußerlichen Verknüpfungen beruhenden Erscheinungen zu verwechseln, welche für die Tonpsychologie als Ausdehnungsvorstellungen im erklingenden Ton zufolge seiner „Lokalisierung" und der Vorstellung von der schwingenden Masse [Saiten usw.] in Betracht kommen.)

Vorstellung zu ziehen, zerfließen diese im Unterbewußten entstehenden, in unklare Ferne gerückten Eindrücke. Aus diesem Grunde beruht aber die Objektivierung der Töne und Klänge in den Eindrücken von solchen Eigenschaften, welche an etwas Körperlichem nicht das Anschaubare, sondern mehr das Empfindbare ausmachen, nämlich in den Eindrücken von Masse, Gewicht, Schwere. Hier setzt die Einwirkung der Objektivierungserscheinungen in die Musiktheorie im engern Sinne ein.[1])

Die unbewußt und vage miterstehenden Empfindungen von etwas Substantiellem verdichten sich zu kompakterer Materieempfindung, wenn mehrere Töne im Zusammenklang verschmelzen. Schon im zweitönigen Intervall gewinnt die Empfindung von Masse an Bedeutung gegenüber dem Einzeltone, sie wächst mit der Empfindung einer Einheit im klanglichen Sinne, welche den Konsonanzgrad bestimmt; das Intervall ist eine dichtere Einheit als der Ton, die Intervallschwere eine intensivere Empfindung als die Tonschwere. Noch stärker tritt dieser Empfindungseindruck beim Akkord auf (was sich auch in geläufigen Ausdrücken wie „Klangmasse" und „Fülle" des Akkords u. v. a. dokumentiert). Über das Hereinspielen von Schwereempfindungen in die Harmonik wird noch zu sprechen sein; vorläufig beschränke ich mich darauf, hier den Urvorgang einer Bewegung, der allem musikalischen Gestalten zugrunde liegt, in seiner Auswirkung auch bis zu Erscheinungen hingeleitet zu haben, welche in die viel umstrittenen „Schweregesetze" der Akkordlehre hineinspielen, um zunächst von diesem Hinweis auf psychologische Sekundärerscheinungen zur Einwirkung der primären unterbewußten Spannungserscheinungen auf die Melodik selbst und hernach zu ihrer Umsetzung in die grundlegenden klanglichen Energieverhältnisse der Harmonik zu gelangen, denen gegenüber auch den Schwereempfindungen im Akkord eine untergeordnetere Bedeutung zukommt.

[1]) Wie unsere Bezeichnung der Tonhöhendifferenzen an die Raumvorstellungen, so knüpfte bei den Griechen die Kennzeichnung für die tiefen Töne (βαρύ = schwer) an die im Tone liegende Empfindung einer Masse, während bei ihnen der Ausdruck für die hohen Töne (ὀξύ = scharf) mehr die Eigenart des Sinnesreizes zu beschreiben sucht. Auch hier vermag bezeichnender Weise die Sprache die eigentlich gehörsmäßigen Empfindungsqualitäten nur durch Umschreibung aus fremdem Gebiet darzustellen.

Drittes Kapitel.

Die Spannungsentwicklung in der melodischen Erformung.

Die Grundskala.

Auch die einfache Dur-Skala, die Grundform der tonal organisierten Melodik, stellt eine geschlossene Bewegungsphase dar, einen melodischen Verlauf, der von einem Ausgangston gegen seine Oktave (den im musikalischen Bewußtsein am stärksten vortretenden Ton) als Zielton gerichtet ist. Die Empfindung eines Bewegungszuges vom Grundton zur Oktave, der Zielanschwung gegen diese, ist der Ursprung und das Wesen der Skala; erst in zweiter Linie gegenüber dieser Primärerscheinung ist in weiterem Stadium des Bewußtwerdens und der Verdeutlichung des melodischen Zuges die Fixierung der Einzeltöne nach hereinspielendem, deutlichem harmonischen Empfinden und tonalen Gesichtspunkten bestimmt. Auch wenn man sich den einfachen musikalischen Gesamteindruck der Grundskala vergegenwärtigt, bestätigt sich, diesem genetischen Vorgang entsprechend, die vorwaltende Bedeutung des linearen Bewegungszuges gegenüber der harmonischen Organisierung der Einzeltöne, indem das Hauptsächliche des musikalischen Eindrucks nicht in diesen, sondern in der von einem Tone zu seiner Oktave zielenden Verbindung liegt.

An sich besteht die reichste Möglichkeit von verschiedenartigen Anordnungen der Intervalle innerhalb der einfachen Bewegungsform von einem Ton zu seiner Oktavwiederholung; mannigfache Skalenbilder können als Grundlage melodischer Kunst festgelegt werden; von der Ausfüllung in den kleinsten gebräuchlichen Intervallen, der chromatischen Skalenform, an wären die rein melodischen Kombinationsmöglichkeiten aller erdenklichen Ausfüllungen einer Oktave unerschöpflich, (um die Möglichkeiten, die außerhalb der gleichschwebenden Temperatur lägen, Vierteltöne usw. gar nicht in Betracht zu ziehen). Aber die Entstehung des melodischen Grundbildes aller tonal organisierten Musik, der Dur-Skalenform, ist hierbei in der Weise zu verstehen, daß auch unter allen Kombinationsmöglichkeiten hinsichtlich der harmonischen Verhältnisse, die in den Bewegungszug von einem Tone bis zu seiner Oktavwiederholung eingreifen können, wieder die einfachsten für die Anordnung der Intervalle bestimmend wurden; das sind die Akkordformen der Tonika, der Naturklang

selbst, und der beiden ihr nächstverwandten, im Quintverhältnis an sie gereihten Klänge, Dominante und Unterdominante; beim ursprünglichen Vorgang der Skalenentstehung von c zu $\bar{c}$ sind zunächst die noch im Naturklang gelegenen Töne (e-g) die am intensivsten vorempfundenen, am deutlichsten und zuerst herausragenden Punkte, an denen sich das eingreifende harmonische Empfinden festsetzt, und die zwischen ihnen liegenden Stufen unter allen denkbaren chromatisch verschiedenen Tonhöhen auf diejenigen fixiert, welche noch dem Dominantklang (g-h-d) und Unterdominantklang (f-a-c) angehören. Daher die Form c-d-e-f-g-a-h-$\bar{c}$.

Die Dur-Skala ist somit als die *denkbar einfachste* sekundenweise geschlossen verlaufende Bewegungsphase zu definieren: die Verbindung der einfachsten *Tonverhältnisse*, Grundton und Oktave, und zugleich die in den einfachsten *harmonischen Verhältnissen* ausgeglichene Form der melodischen Bewegung innerhalb der Oktave. Diese Bedingungen gestalten die Dur-Skala zur natürlichen Grundform aller Melodik. Alle Abweichungen von ihr, durch chromatische oder durch sonstige Veränderungen, rufen erhöhte Unruhe hervor und sind von stärkeren Bewegungsspannungen durchsetzt. Aber dieser in die Melodik hineinspielende, einfachste harmonische Ausgleich ist nur die *Organisierung* der Dur-Grundskala, während das *Wesen der Skala* in ihrer inneren Dynamik liegt und als *Zieltonbewegung in die Oktave* zu verstehen ist; auch sind in energetischer Hinsicht andere Töne bedeutungsvoller.

Leittonspannung.

Eine erhöhte Intensitätsempfindung der kinetischen Spannung dringt von den unterbewußten Empfindungsenergien zu den der Musiktheorie im engern Sinne angehörigen Erscheinungen da in besonderer Deutlichkeit durch, wo sich die Bewegungsenergie in schärfster Spannung konzentriert und am sinnfälligsten in der Empfindung verfestigt hat, in den sogenannten „*Leittönen*“. Das Hervortreten einer „leitenden“, d. h. nichts anderes als einer melodisch zu bestimmter Auslösung drängenden Energieempfindung, geht auf die im melodischen Zusammenhang hervortretende, in einen Zielton gerichtete Bewegung zurück. Die sogenannte „*Auflösung*“ des Leittones ist die *Auslösung* der kinetischen Spannung in das Ziel des Bewegungsverlaufs. Wo der melodische Impuls in die höhere

Oktavwiederholung des Tonikatones wieder einmündet, findet zugleich im Skalenbild selbst dieses Andrängen zu einem Zielton seinen Ausdruck in der stärksten Annährung an diesen, in der Festlegung eines Halbtones vor der Oktave. In diesem deutet sich also das Annäherungs*streben* an; das *Halbtonbild* ist *Symbol* der *erhöhten Kraftintensität*. In diesem chromatischen letzten Schritt zur Oktave des Grundtones vollzieht sich die „Ableitung" des Leittones, d. h. seiner in erhöhtem Maße vortretenden lebendigen Kraft. Der Ausdruck „Leittonschritt" (von der 7. Stufe zur Oktave) ist daher kennzeichnender und intensiver erfühlt als die nur auf das äußere Intervallbild weisende Bezeichnung eines „Halbtonschrittes", da er auf treibende Bewegung weist und statt von einer Leiton*stellung* wäre besser von einem Leitton*zustand* der Töne zu sprechen. Das *Krisenhafte* im Leitton ist es, das für unser Empfinden sein besonders faßbares Hervortreten aus dem ganzen Bewegungsverlauf bewirkt. (Die französische Sprache bezeichnet den Leitton feinsinnig als „note caractéristique".) Die kinetische Spannung erhält sich in ihm spürbarer, eigenartiger und unmittelbarer, als sonst die immanenten Energien neben dem rein gehörsmäßig Erklingenden an der Oberfläche des Sinnfälligen verspürbar bleiben. (Die in sehr vielen Harmonie-Lehrbüchern anzutreffende Erklärung der Wirkung des Leittones aus seiner Zugehörigkeit zum Dominantakkord beruht auf einer Verwechslung von Ursache und Wirkung.)

Gewisse typische melodische Erscheinungen stellen nichts als einen Ausdruck des im Leitton erfühlten bestimmten Willens dar, z. B. die häufige rhythmische „Vorausnahme" des Auflösungstones beim Leitton. Ebenso setzt sich aus der gleichen Ursache an den Leittönen vor ihrer Auflösung in den Zielton ein (diesen gleichfalls vorausanschlagender) *Triller* fest, ebenso Pralltriller, Doppelschläge und andere Figuren, wie auch bei einem Spiel auf Streichinstrumenten oder im Gesang bei Leittönen unwillkürlich und unbewußt stärkeres Vibrieren entsteht. Die bekannte Erscheinung, daß bei Streichinstrumenten oder im Gesang die Leittöne durch Musikalische unwillkürlich etwas höher angetönt und die gleichschwebende Temperatur instinktiv hierbei modifiziert wird, beruht gleichfalls in der Empfindung eines Hindrängens zum Zielton, mehr als in einer bloßen Gehörsfeinheit, der gewöhnlich diese leichte Tonerhöhung zugeschrieben wird, analog wie bei den bereits S. 32 angeführten Erscheinungen.

Dynamik der Skalen.

Auch die beiden Moll-Skalentypen, die harmonische wie die melodische, erformten sich aus dem melodisch-kinetischen Empfinden, welches einen Leitton, d. h. Zielandrängen, wie es im Wesen der ganzen Skalenbewegung liegt, zugleich auch in der äußeren Erformung des Skalenbildes verlangt. Wir haben hier, wie überall, nicht in der Zeichnung, sondern in der Bewegung den Gehalt der Erscheinung zu suchen. Bei der melodischen Moll-Skala tritt diese formbildende Kraft der Bewegungsempfindung besonders deutlich hervor, indem in der oberen Hälfte, im Aufwärtsstreben von der Quint zur Oktave, Erhöhung der 6. und 7. Stufe, beim Abwärtsstreben deren Erniedrigung erfolgt, bei steigender Bewegung ein Hinandrängen mit Halbtonauslösung zur Oktave und im Fallen ein Hinabdrängen mit Halbton abwärts zur Quinte. Die Moll-Skala mit veränderlicher 6. und 7. Stufe schmiegt sich in ihrer äußeren Klangerformung plastisch der inneren bewegenden Kraft an; daher ihre Bezeichnung als „melodische" Moll-Skala, indem die im Begriffe „melodisch" liegende Erformung aus Bewegungsspannungen richtig erfühlt wurde.

Hierin liegt zugleich ein deutlicher Beleg dafür, daß der Skalenbildung zutiefst die Bewegungsempfindung zugrunde liegt und die Harmonik erst organisierend in den Bewegungszug eingreift; daher ist auch die Bewegungsenergie stets bestimmender für die Skalenform als diese. So kommt es, daß die Molltonalität, entgegen den ihr eigentlich entsprechenden Klangformen, meist die Dur-Form der Dominante anwendet, um den Leitton durchzusetzen, während sich im Dur die aus den eingreifenden harmonischen Verhältnissen sich ergebende Fixierung der einzelnen Skalentöne, die einen Halbton vor dem Grundton schafft, auch mit der Bewegungstendenz der Skala deckt. Aus diesen Erscheinungen beim Moll ergibt sich zugleich ein keinen Zweifel mehr offen lassender Schluß auf die Frage, was bei der Dur-Skala das Primäre sei, die Halbtondistanz von der 7. Stufe zur Oktave, die hier zugleich auch den hereinspielenden einfachsten Harmonieverhältnissen entspricht, oder aber die Energie der Zieltonbewegung, die in das äußere Bild der Skala hineinwirkt; (denn daß die Streifung dieser Frage in der Tat nicht ganz überflüssig ist, beweist z. B. die erwähnte Auslegung der Leittonwirkung als Folge der harmonischen Dominantwirkung). Das Gleiche beweist neben der Modifizierung des Moll auch die historische Entwicklung.

Aus der Dynamik der Skala erklärt sich auch, warum die Leittonbildung nicht im Hinabsteigen vor dem Grundton, von der Sekunde zur Tonika, entstand und die eingreifende, einfachste harmonische Organisierung durchbrach: Ausdruck angespannter Energie ist das Aufwärtstreiben der Bewegung, das Hinabsinken der Skalenbewegung ist Entspannung; hier sinkt die Linie in den Ausgangston ohne die intensive Energie zurück, die im Andrängen gegen den Zielton zur Leittonbildung führte. Hingegen entsteht in der Abwärtsbewegung die Empfindung eines intensiveren Zustrebens zum Grundton aus den unterbewußten Schwereempfindungen, die wir in die Töne projizieren und die in die Dynamik der fallenden Skalenbewegung, wie überhaupt in alle in Entspannung abwärtssinkende Melodik, hineinspielen.

Die Dur-Grundskala besteht jedoch aus zwei vollkommen gleichförmigen Tetrachorden: c bis f und g bis $\bar{c}$, die beide Leittonannäherung auch in der aus den eingreifenden einfachsten Harmonieverhältnissen sich ergebenden Intervallanordnung aufweisen, während diese z. B. im Moll durch die einen Leitton vor der Oktave erstrebende Bewegungsenergie bei der Skalengrundform erst modifiziert werden mußte. Dies ist eine Teilung, die auch wieder eine *Vereinfachung* des Bewegungsvorganges darstellt, indem sie den Charakter der Zuspitzung, das Krisenhafte in der oberen Strecke der Zielannäherung, als den markantesten Teil der Bewegung durch die Oktave herausfaßt und seine Gestaltung und Dynamik auch im unteren Teile vorantönen läßt. Bei der Dur-Skala ist daher nächst dem Zielton der Oktave der Quartton am stärksten herausragend und bildet, wenn man die ganze Linienphase bis zur Oktave ins Auge faßt, eine Art Zwischenziel, über das die Bewegung streicht, so daß auch in dem ihm vorangehenden unteren Halbton, der Dur-Terz, sich eine verhältnismäßig stärker als in den übrigen Tönen hervortretende Wirkung der kinetischen Energie geltend macht, wenn auch nicht in der vollen Intensität des Leittones zur Oktave. (Mit c steht f in stärkster energetischer Beziehung; g ist Ansatzton zu neuem Anschwung gegen c; g strebt nach c, wie c zu f.) Somit sind g, h und f die stärksten Spannungsträger. Diese Skalendynamik spielt durchgreifend in die Harmonik hinein.

Auch in der ältesten mehrstimmigen Musik erfolgte eine Beeinflussung des ursprünglichen Skalenbildes der Kirchentonarten durch die kinetische Empfindung, indem bei denjenigen unter ihnen, welche

ursprünglich unterhalb des Grundtones einen Ganzton aufweisen, bald eine chromatische Erhöhung durchbrach; man schuf einen Leitton. Eine Ausnahme machte nur die phrygische Tonart, die des Leittones aufwärts zum Grundton entbehrte, indem ihre ursprünglich fallende melodische Bewegung einen Leitton von oben zum Grundton schuf und festhielt. Bezeichnenderweise setzt sich diese Leittonerhöhung zuerst nur bei Abschlüssen fest, später auch bei Teilabschlüssen mit dem Grundton. So entstand vor allem ein cis im Dorischen und fis im Mixolydischen, sowie b im Dorischen als abwärts gerichteter Leitton zur Quint. Den Anfangston der Skala bezeichnete man noch nicht wie heute mit dem (bereits harmonischer Beziehung und auch einer in die Klänge hereinspielenden Schwereempfindung entstammenden) Wort „Grundton", „fundamentum", sondern benannte ihn mit einem Ausdruck, dem viel klarer die Empfindung eines melodischen Zieltones zugrunde liegt: „finalis" (= Endziel). Als man mit dem Ausgang des Mittelalters dahin kam, in der mehrstimmigen linearen Setzweise mit solchen „Zielannäherungen", chromatischen Veränderungen, das ursprünglich festgelegte Skalenbild der Kirchentonarten mehr und mehr zu durchsetzen, bezeichnete man den durch solchen Durchbruch von Halbtonschritten gekennzeichneten Stil als „musica ficta"; (sie reicht in ihren Anfängen bis ins 13. Jahrhundert zurück); das Wort „ficta" (fingere = bilden, ersinnen, geistig formen) enthält mit seinem Hinweis auf einen inneren, psychologischen Vorgang des Umformens eine Gegensatzbedeutung zum bloßen Hören im engern Sinne der Aufnahme des klanglichen Moments; hier liegt dem Wort „fingere" die Bedeutung einer gestaltend eingreifenden Empfindung zugrunde, worin die Bewegungsenergie erfühlt war. Die musica ficta ist eine Belebung der alten, starren Kirchentöne, das Erwachen und innere Andrängen durchgreifender melodischer Energie im mehrstimmigen musikalischen Satz; aus ihr erwächst das moderne Tonartempfinden, das durchaus nicht allein in klanglichen Empfindungen beruht.

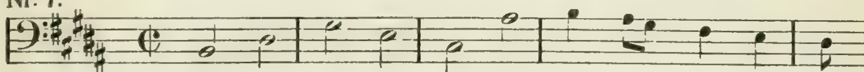
Allgemeines über melodische Spannwirkungen in der Polyphonie.

Als kinetische Spannung wirkt der Leitton auch in der künstlerischen Formung. Vom Gefühl für die melodischen Energien sind die linearen Bildungen der alten Polyphonie in viel subtilerer und wirkungsvollerer Weise bestimmt, als es eine Einstellung nach den Kriterien und Stileigentümlichkeiten der uns vertrauteren klas-

sischen Melodik nach Bach zu empfinden vermag. Mit einer einzigen Leittonwirkung sind dort oft Höhepunktsspannungen melodischer Formungen zu einer Intensität potenziert, der keine äußere dynamische Wirkung je gleichzukommen vermag. Alle Kraft liegt hier im Innern des Melodischen selbst. Aus den Energieempfindungen ist überhaupt die ganze alte Linienkunst der Polyphonie zu verstehen. Dies gilt namentlich auch von ihren Themenbildungen.

So ist, um einen Einzelfall herauszuheben, z. B. das Thema der H-Dur-Fuge aus dem zweiten Teil von Bachs „Wohltemperiertem Klavier" eines der großartigsten Beispiele von künstlerischer Wirkungskraft, die aus dem Leitton gewonnen wird:

Nr. 7.



Der Formsinn dieses Themas liegt in seiner steil und jäh aufwärts gerichteten Bewegungsenergie; sie liegt schon der ersten (mit e abschließenden) Linienphase, die mit dem Ton gis gipfelt, zugrunde, einer Motivbildung, die sich im Bewegungszug eines hochstrebenden Bogens erspannt; die gleiche motivische Bildung wiederholt sich, in neu ausholendem Anschwung, mit den nächsten beiden Takten, bis zum Oktavton des Anfangs, h, aufwärts treibend: die in zweimaligem Anschwung zu diesem Gipfelton hinandringende Energie des ganzen thematischen Bewegungszuges erhält hierbei mit der Kulmination der Gesamtsteigerung in dem (über einen Halbtakt gedehnten) Leittonzustand des Tones „ais" eine solche Konzentration der melodischen Intensität und Verschärfung der aufwärts gerichteten Bewegungsspannung, daß die steile Einmünduug in den Höhepunkt des Themas wie eine leuchtende Spitze herauszublitzen scheint.

All die zwingende Kraft, der stetige Spannungsgehalt des melodisch-polyphonen Stiles von Bach liegt in der formenden Energie seiner Linien. Dies betrifft nicht nur Leittonwirkungen, sondern seine melodische Entwicklungskunst überhaupt. Darum ist sein Satzstil so intensiv bis ins Innerste belebt. Sämtliche Erscheinungen der polyphonen Kunst, die technischen wie die formalen, sind, wie im Laufe der späteren Abschnitte durchzuführen sein wird, Ausdruck von Spannungen. Wer ganz vom Empfinden des klassischen Stils ausgeht, hört in Bachs Polyphonie stets zu einseitig auf die Wirkungen ihrer Klangschönheit, ihre tonalen Entwicklungen und Umfärbungen, anstatt auf die Bewegung in ihr als den eigentlichen

Gehalt des Geschehens und auch ihrer künstlerischen Eigenart zu achten. So ist auch das, was man gewöhnlich als das Dissonanzreiche in Bachs Kontrapunkt bezeichnet, nicht so sehr eine Vorliebe für klangliche Dissonanzhäufungen (im vertikalen Sinne), sondern vornehmlich die Durchsetzung mit melodischen Spannungen, die auf lange Strecken, oft durch ganze Sätze und Satzteile durchgeführte Umgehung einer gleichzeitig in allen Stimmen eintretenden Einmündung im Ruhepunkte, eine (im einzelnen noch näher zu betrachtende) Technik der wechselnden Verteilung von Spannungssteigerungen über die gleichzeitigen Stimmen, welche eine stetige Intensität der Energien im musikalischen Satz bewirkt. Diese Schwankungen im Spiel der dynamischen Spannungen sind für den Charakter des Bachschen Satzes bestimmender als eine akkordliche Dissonanzfülle; die Polyphonie ist ihrem Wesen nach konstant dissonant.

Melodische Dissonanz.

Denn schon der Widerspruch gegen ein Schlußgefühl innerhalb einer Bewegungsphase, wie er besonders deutlich beim Abbrechen einer Skala mit dem Leitton hervortritt, zeigt, daß der Begriff der musikalischen Dissonanz über die vollkommen unzulängliche Einschränkung auf die klanglich-akkordliche Dissonanz hinaus auch auf die linearen, „horizontalen" Energieverhältnisse zu erweitern und unter Dissonanz viel allgemeiner das Bestehen ungelöster Spannungszustände überhaupt zu verstehen ist, auch solcher, die sich aus den immanenten Energieverhältnissen des Melodischen ergeben, so daß neben der rein klanglich-akustischen auch von einer melodisch-linearen Dissonanzwirkung zu sprechen ist. Schlußfähig ist in der Musik jeglicher melodisch-lineare Verlauf, in dem die immanenten Empfindungsenergien zur Entspannung gelangt sind. Der spezifische Charakter der klanglich-akustischen Dissonanz liegt in der Reizempfindung einer Trübung gegenüber der Konsonanzklarheit; der spezifische Charakter der Energiedissonanz ist Erregung. Daß noch andere als im Klanglichen allein beruhende Phänomene hier mitspielen, wurde längst empfunden, indem man die Ruhe der Konsonanz in sich, den Drang nach Weiterführung bei der Dissonanz betonte und in Schlußfähigkeit oder Fortführungsbedürfnis die Kriterien von Konsonanz und Dissonanz erkannte. Dissonanz ist Einklemmung eines Bewegungsverlaufs, Widerspruch zur Bewegungsauswirkung, Unfreiheit. Der Dissonanzbegriff ist also von einem

klang-theoretischen zu einem musik-psychologischen zu erheben und neben der akustischen Dissonanz der umfassendere Begriff der energetischen Dissonanz aufzustellen.

Diese ist nicht zu verwechseln mit dem von Riemann in der ganzen Harmonik durchgeführten Begriff der „Auffassungsdissonanz". In meiner erwähnten früheren Arbeit glaube ich den Beweis erbracht zu haben, daß die „Auffassungsdissonanzen" selbst nur auf „Energiedissonanzen" ursächlich zurückgehen; Riemann erklärt nämlich das Dissonieren selbst als eine aus einem Auffassungsvorgang hervorgerufene Erscheinung, indem jeder Klang, der sich nicht als die Dreiklangseinheit der Tonikakonsonanz aus der Logik des tonalen Zusammenhanges darstelle, dissonant gehört werde, mag er auch selbst seiner Form nach sich mit einem konsonanten Klang decken. So gelangt Riemann hinsichtlich der psychologischen Grundlagen des musikalischen Hörens zu einem Grundsatz, welcher die Psychologie und die Logik des Hörens in Beziehung bringt. Riemann formuliert ihn als die „intellektuelle Aktivität der Einheitsbeziehung" (Mus. Logik. Dissert. 1873). Es ist nun allerdings richtig, daß alles, was dissoniert, sich innerhalb des in logischer Geschlossenheit durchgeführten harmonischen Systems nicht als die „Klangeinheit" des Tonika-Dreiklangs darstellt und die klare Formulierung und konsequente Durchführung, welche die intellektuelle Einheitsbeziehung auf ein tonales Zentrum, überhaupt die streng geschlossene Logik zwischen den harmonisch-tonalen Erscheinungen durch Riemann gefunden hat, stellt für die organisierte Harmonielehre selbst eine der größten Errungenschaften dar; in ihr (nicht in der unhaltbaren dualen Mollbegründung und durchgeführten Klangsymmetrie) liegen die bleibenden gewaltigen Werte der theoretischen Arbeiten Riemanns. Was zu bekämpfen bleibt, das ist die Mißdeutung der intellektuellen Einheitsbeziehung zu einem psychologischen Grundvorgang, der Erscheinungen wie Konsonanz und Dissonanz hervorrufe; denn der logische Auffassungsprozeß, jene „intellektuelle Aktivität", die alle Klänge auf eine Einheit (den Tonika-Dreiklang) zurückführt, bestätigt vielmehr nur aus der Geschlossenheit des Systems heraus die Dissonanzerscheinung. So wurde aus der von der Grundeinstellung des harmonischen Systems aus sich für bestimmte (d. h. nicht als die Klangeinheit des Systems sich darstellende) Klänge ergebenden Auffassung als Dissonanz die „Auffassungsdissonanz" abgeleitet, d. h. der Dissonanzzustand selbst fälschlich auf einen Auffassungsvorgang ursächlich zurückgeführt.

Der intellektuell begründete Zusammenhang zwischen allen Begriffen innerhalb der Klangeinheits-Theorie stellt zwar ein systematisch geschlossenes Ineinandergreifen der harmonischen Erscheinungen dar, führt aber niemals aus dem Kreise der Syllogismen heraus in das tiefere Bereich der ursächlichen Auslösung der Vorgänge selbst. Darum darf man in allen Einzelresultaten der Klangtheorie nur Belege, nicht Begründung der musikalischen Erscheinungen suchen, die in Wirklichkeit psychologisch zu erklärende Empfindungserscheinungen sind. Erst die Organisierung der klanglichen Erscheinungen in der tonalen Harmonik ist durch die Logik der Einheitsbeziehung bestimmt, die Grundvorgänge des harmonischen Geschehens haben jedoch nicht in einer Denktätigkeit ihre erregende Ursache.

Ein konsonanter Dreiklang ist für die Psychologie unseres Hörens mehr als die formale Übereinstimmung mit dem physikalischen Urbild und ebenso ist die Dissonanz eines Akkords für jene nicht erschöpfend dargestellt, wenn seine Zusammensetzung aus mehr als einer solchen Dreiklangseinheit herausgehoben wird. Die klangliche Dissonanz kann von fortwirkenden Energien der melodischen Grundkräfte durchkreuzt sein. In alle Harmonik spielt das Moment des Linear-Melodischen herein. So kommt es, daß harmonische Konsonanzformen im Kräftespiel des musikalischen Geschehens noch von ungelösten Spannungszuständen durchsetzt sein können, welche anderen Kräften als den im Klang selbst begründeten entspringen und den Konsonanzeindruck, d. h. Schlußgefühl (Entspannungsempfinden) unterbinden. Diese Erscheinung liegt stets den „Auffassungsdissonanzen“ zu Grunde und erstreckt sich über ein noch viel weiteres Gebiet, als es durch den Begriff der Dissonanz-Auffassung zu formulieren ist.

Auch die Hochspannung im Leitton ist ihrer spezifischen Eigenart nach nichts anderes als rein melodische, kinetische Energie; sie unterscheidet von der lebendigen Kraft anderer Töne der gegen die Oktave als Bewegungs-Zielton gerichteten Skala nur das Merkbarere der Bewegungsenergie, jenes intensive Verspüren der letzten Zielannäherung, das verhältnismäßig stärker aus dem Unterbewußten zum bewußten Empfinden heraufreicht. Nicht eine andere Art der Energieerscheinung, sondern nur ein Intensitätsunterschied in der Empfindung liegt hier vor.

Man kann aber auch von Zieltönen in irgendwelchem, eine geschlossene Einheit bildenden Zusammenhang sprechen, ohne daß, wie beim Leitton, eine Anschmiegung des Linienbildes an den durchströmenden Bewegungszug in einer Halbtonannäherung von dem Endton ihren Ausdruck findet. Innerhalb jeder Linie überhaupt, die eine geschlossene Bewegungsphase darstellt, ist jeder Ton der melodischen Entwicklung abschlußunfähig; daher innerhalb einer von c ausgehenden Skala jeder Ton der Bewegungsstrecke, nicht bloß der Leitton, falls der Oktavton $\bar{c}$ als das Ziel vorempfunden und vorausgehört ist, gegen das die ansetzende melodische Bewegung anstrebt. Ebenso kann aber auch jedes Skalenbruchstück eine solche, in ihren Einzeltönen einem Abschluß widerstrebende Bewegungsphase darstellen, wenn die Bewegung nicht bis zur Oktave, sondern einem anderen, näheren Ton zielt, z. B. von c-g; die Linie bis zu dieser Quint, einerlei ob sie nun diatonisch oder in anderen Intervallen verläuft, ist dann in ihrem ganzen Verlauf schlußunfähig, wenn g als Bewegungsende vorausempfunden wird; in diesem Fall neigt die Melodieentwicklung auch zur Schaffung eines Leittons vor dem Ziel der Quint g, zur Erhöhung von f zu fis, so daß im äußeren klanglichen Bild die Intervallanordnung

einen Ausdruck der immanenten Energieverhältnisse, der andrängenden Bewegung gibt, eine Erscheinung, die zur Chromatik geführt hat.

Spannkraft der Linieneinheit. Chromatik.

Jede melodische Bildung, die als eine lineare Bewegungsphase, als melodische Einheit erformt ist, birgt eine fortwirkende lebendige Spannkraft in allen Teilen des Zusammenhanges, die erst mit dem Endton der Phase zur Ruhe und Empfindung eines Abschlusses (oder Teilabschlusses) gelangt; darum steigert auch jedes Hervorheben eines Tonzusammenhanges als geschlossenen linearen Ganzen die Empfindung der lebendigen Kraft im Einzeltone und ruft in erhöhter Weise Abschlußunfähigkeit im musikalischen Sinne hervor[1]); die kinetische Energie wird dem Bewußtwerden nähergerückt und darum unmittelbarer verspürbar. Soweit die Einheitsempfindung einer geschlossenen melodischen Strecke, einer Phase, herrscht, sind alle ihr angehörigen Töne in melodischem Sinne dissonant.

So herrscht z. B. innerhalb eines M o t i v s die kinetische Energie eines einzigen Bewegungszuges, der Strom e i n e r Krafterspannung über alle Einzeltöne des Verlaufs, zwar nicht in allen Einzelteilen und Einzeltönen der Phase in gleicher Intensität, schwankend mit dem Spiel der Spannungen, aber nicht zu voller Entspannung, zu einem Absetzen des Bewegungszuges, vor dem Ende des Motivs

---

[1]) Wenn hier von dem Moment der Ruheempfindung im Einzeltone die Rede ist, so ist auch noch nicht, obwohl die Sonderung zunächst schwierig erscheinen mag, an die rhythmische Lage des Einzeltones zu denken, die für unser musikalisches Empfinden gerade hinsichtlich des Abschlußgefühles stark mitbestimmend wirkt: desgleichen soll hier, wo es auf die Klarlegung der rein melodischen Energien an sich ankommt, vorläufig das harmonisch-tonartliche Moment, das weiter hinsichtlich des musikalischen Schlußgefühles mitspielt, noch nicht mithereingezogen werden, überhaupt noch keinerlei Organisierung, welche in die erklingenden Melodietöne selbst eingreift, sondern nur die innere technische („dynamische“) Konstitution des Melodischen betrachtet werden. Denn auch wenn wir z. B., um nicht durch andere heterogene, musikalische Momente vom Wesen des melodischen Zuges an sich mit seinen Eigenspannkräften abgelenkt zu werden, uns Linienformungen vergegenwärtigen, die noch gar nicht zu organisierter Einheit im Sinne unseres musikalischen Empfindens gerundet sind, rhythmisch freien Bildungen von vagem tonalen Charakter (wie Bruchstücke aus exotischer Melodik u. dgl.), so ist aus den kinetischen Kräften des Melodischen an sich, seinen Spannungen und Zusammenhängen in geschlossenen Bewegungsphasen, Schlußempfinden oder ein Weiterwirken lebendiger Kraft im Einzeltone bestimmt.

gelangend. An keinem einzelnen Tone eines einmal als motivischen Zusammenhangs verstandenen melodischen Verlaufs kann abgebrochen werden, ohne daß Widerspruch gegen das musikalische Fortführungsbedürfnis hervorträte. Jeder motivische Zusammenschluß innerhalb melodischer Bildungen erhöht die lebendige Kraft in jedem Einzeltone, da die Gesamtheit des Zuges, der über die Einzeltöne hinüberstreicht, den Einzelton selbst miterfaßt; eine Erscheinung, die für die Satztechnik selbst von wesentlicher Bedeutung ist. Das Gleiche ist z. B. auch bei Sequenzbildungen der Fall; indem nämlich eine bestimmte melodische Figur hierbei durch Wiederholungen hervorgehoben wird, tritt sie, auch dann, wenn sie im übrigen Verlauf nicht als motivische Einheit vorherrscht, doch innerhalb der Sequenzbildung in einer motivartigen Geschlossenheit ihres Bewegungszuges ins Bewußtsein; ihre Wiederholung in der Sequenz bewirkt ihre musikalische Erfassung als Ganzes und Einheit. Auch durch sequenzierende Verarbeitung vermag daher die kinetische Energie des ganzen Tonzusammenhanges und die lebendige Kraft der Einzeltöne eine Konzentration zu erfahren.

Wie schon betont, ist andrerseits die Verdichtungserscheinung kinetischer Spannung, wie sie im Leitton vorliegt, nicht ausschließlich an die stereotype chromatische Zielannäherungsstelle vor dem Oktavton der aufwärts strebenden Skala gebunden; in jeder chromatischen Alteration liegt die Übertragung der gleichen Wirkung auf andere Stellen des melodischen Verlaufs, die Schaffung weiterer Leittöne zu andern Tonstufen als der Tonika vor, sei es aufwärts oder auch abwärts gerichteter. Jeder Ton der Grundskala kann dadurch besonders hervorgehoben werden, daß in ihn eine Leittonbildung führt, z. B. der Ton g in C-Dur, indem ihm fis, oder auch bei Abwärtsbewegung as statt a vorangeht. Jede melodische Chromatik ist Steigerung der kinetischen Energieempfindung. Alteration (wörtlich Veränderung) bedeutet nicht bloß Änderung eines Tones, sondern auch des melodischen Erregungszustandes. Aber wir empfinden die Leittonwirkung an solchen Stellen um so stärker, wo in der normalen, harmonisch ausgeglichensten und eingewohnten Tonleiterform ursprünglich keine Halbtöne vorkommen; darum wirkt jeder von der Skalengrundform abweichende Alterationston noch intensiver als die chromatische Spannung des Leittons an der gewohnten Stelle von der 7. Stufe zur Oktavwiederkehr der Tonika. Doch sind das nur Intensitätsunterschiede, bedingt durch ein verschieden starkes Vor-

treten ein und derselben Energieempfindung. Die gesamte Chromatik selbst ist nur ein Weiterausgreifen des in der alten „musica ficta" erst an den der „finalis" benachbarten Skalenstufen einsetzenden Prinzips über andere und zahlreichere Stellen der Grundskala. Die ersten Erhöhungen der 7. Stufe in den Kirchentonarten, welche ursprünglich ein Ganztonintervall unter der finalis aufgewiesen hatten, müssen in den älteren Jahrhunderten in ähnlich starker Intensität gewirkt haben, wie späterhin die chromatischen Alterationen. Durchsetzung mit Alterationen bewirkt eine gewaltige Erhitzung der linearen Entwicklung, die bis in die fernsten künstlerischen Wirkungen hinein das Wesen der Chromatik kennzeichnet. Auch die erste durchgreifende Überwindung des klassisch-harmonischen Stils entsteht aus der neu erschwellenden Bewegungsspannkraft der Chromatik, welche die Oberfläche des Klangbilds zu den phantastischen Formen der Alterationsharmonik verzerrt. Daher deren tiefe Unruhe, die Überhitzung zu Spannungen, in welchen das Losbrechen mächtiger Bewegungen gefesselt liegt („Tristan"-Harmonik). Die chromatische Wirkung ist ihrem Ursprung nach keine klanglich begründete Erscheinung, sondern Energieempfindung, welche das Klangliche durchsetzt und die wir daher zugleich mit dem klanglichen Eindruck und in inniger Verquickung mit diesem aufnehmen.

In der Chromatik liegt „Übergang"; daher auch ihre Ausgleichswirkung an harmonisch-klanglichen Härten; denn indem sie das musikalische Empfinden intensiv auf den linear-melodischen Zusammenhang konzentriert, tritt, auch bei starken harmonischen Härten, eine gewisse Ablenkung von akkordlich-vertikaler Zusammenfassung ein. Je intensiver in einem musikalischen Satz die Linienkraft, um so unempfindlicher sind wir gegen die Zusammenklangsformen, durch welche die Linien ziehen.

Viertes Kapitel.

Bewegungsenergie und Rhythmus.

Bewegungsempfindung als Ursprung des Rhythmus.

Die allgemeine Anschauung über die Grundlagen der Tonkunst faßt alle Momente, die Impuls, Schwung und Bewegung im Melodischen ausmachen, kurzweg im Rhythmus zusammen. Hierbei

ist vor allem bemerkenswert, daß die Musiktheorie, die im Wesentlichen die Lehre vom musikalischen Rhythmus und Metrum in gewissen Zeitdauerwerten und Anordnungsverhältnissen der Betonungen erschöpft sieht, den eigentlichen Gehalt an der ganzen Erscheinung des Rhythmus, das Vorwärtstreiben, die in ihm liegende Bewegung und drängende Kraft überhaupt nicht heraushebt, noch zu erklären vermag, während in ihnen die Quelle des Rhythmischen selbst zu erblicken ist. Waren bei einer Linie schon die rhythmischen Verhältnisse selbst nur als Ausdruck und Sichtbarwerden der formenden tieferen Bewegungskräfte in ihr zu bezeichnen, so liegt im Rhythmus überhaupt der Grundgehalt einer Bewegung, die bloß in bestimmter Umgestaltung hier zu Bewußtsein und Verspürbarkeit vorbricht. Alles Rhythmische ist selbst nur eine besondere, in konkreteren Erscheinungen abgegrenzte Bewegungsform. Auch schon die Herkunft des Wortes „Rhythmus" vom griechischen ῥέω (= fließen) deutet auf Bewegung als den tiefsten Ursprung, dem gegenüber die Zeitmaßverhältnisse und Betonungsanordnungen etwas Sekundäres sind.

Die im Rhythmus liegende spezifische Erscheinungsform der viel allgemeineren Grundempfindung von Bewegungsenergie beruht darin, daß hier die kinetische Empfindung auf eine bestimmte körperliche Bewegungsempfindung projiziert ist, u. zw. auf jene drimitive körperliche Bewegung, die aus dem Gleichmaß des Schrittgefühls am spürbarsten und sinnfälligsten in uns pulsiert. Der Rhythmus stellt also erst eine Umformung der kinetischen Empfindung überhaupt zur körperlichen Bewegungsempfindung des Schrittmaßes dar; mithin gleichfalls eine Art Konkretisierung einer allgemeineren, elementareren und unterbewußten psychischen Energie-Urerscheinung, deren Beziehung und Umgestaltung zu sinnlich spürbarerer Bewegungsempfindung; der Rhythmus ist nur ein Moment, das uns bewegtes Geschehen näher bringt. Was die Theorie der Rhythmuslehre zur Hauptsache erhebt, die Zeitdauer- und die Anordnungsverhältnisse von Betonungen, ist in Wirklichkeit bereits sekundäre, an der Oberfläche des Geschehens liegende Erscheinung, die irgendwelches Moment eines Impulses, also des tiefsten und tragenden Gehalts im Rhythmus, gar nicht zu begründen vermöchte. Das Wesentliche, Ursprüngliche und Bestimmende am Rhythmus ist der Bewegungsinhalt, der drängende Schwung. Die übliche Theorie deutet, wie beim Melodischen, auch hier in der Rhythmik Auswirkungs-

erscheinungen als die Kraftquelle, als Wesen und Ursache[1]). Anordnungs- und Zeitdauerverhältnisse im Rhythmus sind Erscheinungsformen, in denen ein tieferes Geschehen den Ausdruck seiner Spannungen gewinnt.

Wie die Melodie keine Aneinanderreihung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, so ist auch der Rhythmus keine Aneinanderreihung einzelner rhythmischer Eindrücke, sondern ein ursprünglicher Bewegungszug, aus welchem diese Einzeleindrücke hervortreten. Ob dies in mehr oder minder geregelter Anordnungsfolge der Betonungen geschieht, das hängt vom Charakter der Spannungsvorgänge ab, die sich im Melodischen erformen. Der Fehler, die äußeren rhythmischen Erscheinungsformen allein ins Betrachtungsfeld zu rücken, liegt aber vor, wenn die Theorie den Vorgang einer rhythmischen Melodieerformung als die nachträgliche Verbindung der einzelnen Einheitswerte gewisser, als die Primärerscheinung hingestellter rhythmischer Anordnungsverhältnisse darstellt, während gerade hier die tragende Aktivität und in der strömenden Energie jener die rhythmischen Einzeleindrücke überstreichenden Verbindung der psychologische Ursprung der Rhythmusempfindung liegt.

Verhältnis von kinetischer und rhythmischer Energie in der Melodik.

Aber nicht alle Bewegungsempfindung im Melodischen ist umgekehrt rhythmischen Charakters (d. h. eine Beziehung auf die rein körperliche Bewegung des sinnlich spürbaren Schrittgefühls). Es gibt Linien, die gerade rhythmisch nicht markant sind, die auch nicht eine im landläufigen Sinne als „melodisch wohlgefällig" zu bezeichnende Schönheit aufweisen und dennoch eine gewaltige Spannkraft in sich tragen, wie zum Beispiel die in Nr. 1 angeführte. Das Wesen des Melodischen ruht in einer zu viel weiterer Umspannung ausgreifenden psychischen Grundenergie. Wie die Melodie selbst in allen ihren äußerlich wahrnehmbaren, klanglichen Erscheinungen,

[1]) Die bekannte Erscheinung, daß rhythmisch kraftvolle Musik (wie z. B. Marschmusik) imstande ist, nicht nur anfeuernd zu wirken, sondern die Bewegungskraft und körperliche Leistungsfähigkeit selbst bedeutend zu erhöhen und körperlicher Ermüdung entgegenzuwirken, hat ihre Ursache in der Natur des Rhythmus, der ihm innewohnenden Empfindung von Bewegung, u. zw. einer Bewegungsaktivität, die unmittelbar auf den eigenen Körper, die Schrittbewegung, bezogen ist.

so ist auch der Rhythmus als spezifische Bewegungserscheinung erst sinnfälligere Ausdrucksform, an welche die elementare psychische Urenergie der kinetischen Spannkraftserregung gelangt. Der Rhythmus stellt jedoch nicht bloß selbst lediglich eine besondere Umformung der kinetischen Grundempfindung überhaupt dar, sondern diese Umformung, die Beziehung auf die sinnlichere Bewegungsempfindung des Schrittgefühls, bedingt zugleich auch einen besonderen Charakter der Melodie. In welcher Weise durch wachsendes Vorbrechen des rhythmischen Impulses die Melodie und ihre Stilart innere Umgestaltung erfährt, wird später eingehend auszuführen sein. Schon eine lüchtige historische Betrachtung zeigt, daß der Rhythmus nicht immer auch nur zu annähernd gleicher Bedeutung im Melodischen durchgebrochen ist; die Musiktheorie muß aber noch weit über alle einmal historisch realisierten besonderen Erscheinungsformen der Melodiestile, alle Möglichkeiten umfassend, hinausgreifen, die in den Grundlagen der Melodik latent liegen. Dies ist nur von psychologischen Grundlagen der Melodiebildung aus möglich.

Andrerseits neigen wir zu einer solchen Konkretisierung der unterbewußten Vorgänge; sie drängen an die Helle deutlicherer Verspürbarkeit, an die wir uns wie an einen Halt klammern, und die in einem Hereinspielen der körperlichen Schrittempfindung in die dem Melodischen zugrundeliegende, viel allgemeinere Erscheinung der kinetischen Energie besteht. Die viel diskutierte Frage, ob es, wenigstens soweit Kunstmusik in Betracht kommt, eine vollständig „rhythmusfreie“ Melodie gebe, kann in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben; jedenfalls ist dies nicht als grundsätzlich unmöglich abzuweisen. Aber auch wenn angenommen wird, daß zumindest ein schwaches Heraufpochen eines Schrittgefühls, also wenigstens eine latent bleibende Neigung zu rhythmischer Anordnung, aller melodischen Bewegung eigen ist, so bedingt dies noch keineswegs die theoretische Grundeinstellung, im Rhythmus Wurzel- und Urelement der Melodik zu sehen und allen melodischen Stilarten metrisch-rhythmische Anordnungsverhältnisse als Norm und Maßstab zugrunde zu legen, um auch Abweichungen von diesem stets auf sie zurückzuführen. Falsch ist es auch hinsichtlich der Melodik, zu behaupten, die Melodie sei von Ursprung an eine Ausfüllung eines rhythmisch-metrischen Schemas (allenfalls unter mehr oder minder starken Abweichungen durch Zusammenziehungen, Wiederholungen einzelner Glieder u. s. w.), sondern in die stets das Primäre darstellende

melodische Bewegungserformung kann stärker oder schwächer, mehr oder minder für die Form bestimmend ein rhythmischer Betonungswechsel infolge der unbewußten Beziehung der Bewegung auf körperliche Schrittbewegung eindringen.

Der Charakter der rhythmischen Akzente.

Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Rhythmus und körperlicher Bewegung zeigt sich am deutlichsten, wenn man an den fast nur in rhythmischen Schlägen beruhenden Tanzcharakter der primitiven Musik wilder Völker denkt. Die Beziehung auf das primitive körperliche Bewegungsgefühl[1]) des Schrittes bedingt erst den im Rhythmus enthaltenen Betonungswechsel schwerer und leichter Schläge; diese rhythmischen Schläge sind Trittempfindungen, welche wir von der einfachsten und gewohntesten körperlichen Bewegung her in uns verspüren und welche auch dann, wenn wir uns selbst in Ruhe befinden, in uns wie ein Pulsieren nachpochen und hämmern. Die Schrittempfindung mit ihren gleichmäßigen Schlägen ist in uns immer latent. Unsere Schrittbewegungen sind aber kein gleichförmiges Stampfen aller einander folgenden Tritte, sondern stets ein Wechsel von betonteren und schwächeren Schlägen (eine Erscheinung, die selbst aus physiologischen, über den Rahmen dieser Untersuchungen hinausgehenden Ursachen zu erklären ist). Hieraus fließt der Wechsel stärkerer und schwächerer Betonungen in den musikalischen Rhythmus ein. Auch die rhythmischen Symmetrie-

---

[1]) Den eigentlichen Ursprung alles Rhythmus sucht auch Karl Bücher, „Arbeit und Rhythmus" (1896) im körperlichen (Muskel-) Gefühl der rhythmischen Gliederung. Nach ihm ist der Ursprung der Musik Arbeitsbewegung; (S. 82) „Alle Arbeit beginnt mit dem Gebrauch der menschlichen Gliedmaßen, der Arme und Beine, bez. Hände und Füße, die sich, wie wir wissen, schon von Natur rhythmisch bewegen." Vom Rhythmus als einer Bewegungserscheinung und vom Mitspielen eines körperlichen Bewegungsgefühls im Rhythmus spricht ferner Ed. Sievers (Metrische Studien I, 1901, S. 27): „Die Vorführung des musikalischen Kunstwerks verläuft in der Zeit, oder mit anderen Worten, das musikalische Kunstwerk kommt nur durch eine Bewegung in der Zeit zur Erscheinung. Die spezifische Form dieser Bewegung heißt allgemein Ablauf oder ῥυθμός, Rhythmus, sofern sie gesetzmäßig (und im Kunstwerk auch wohlgefällig) geregelt und gegliedert ist..... Bei dem ausführenden Darsteller tritt dazu noch das körperliche Bewegungsgefühl, das sich übrigens oft auch beim Hörer und Zuschauer einstellt, sei es, daß es bloß vorgestellt wird, sei es, daß es zu wirklich ausgeführten Begleitbewegungen führt."

empfindungen gehen auf die Symmetrie des Körpers und seiner Bewegungen zurück.

Aus der Natur des Rhythmus ergibt sich daher ferner der Charakter seiner Betonungen; der Nachdruck, der in ihnen liegt, rührt aus der Schwereempfindung des Schrittes, zu der sich die Bewegungsempfindung konkretisiert; im rhythmischen Akzent liegt ein Gewicht, eine Schwere im wörtlichsten Sinne; er ist ein Schlag, wie der Niederschlag des Trittes. (Auch die spezifischen Rhythmusinstrumente des Orchesters sind die Schlaginstrumente.) Die größere Tonstärke, welche einem Melodieton an der Hauptbetonung des Taktes zukommt, ist es nicht allein, welche den Akzent ausmacht; der eigentliche Inhalt des rhythmischen Akzents ist die spürbare trittartige Erschütterung, der gegenüber die äußere dynamische Verstärkung nur sekundäre Erscheinung ist. Der akzentmäßige rhythmische Nachdruck ist denn auch etwas wesentlich Verschiedenes von dem Nachdruck im Höhepunkt einer kinetisch-melodischen Spannungsentwicklung, worauf noch (im III. Abschnitt dieses Buches) eingehend zurückzukommen ist. Der Charakter der Rhythmusakzente als in uns spürbarer, pulsierender Schrittbetonungen macht es auch erklärlich, wieso wir beim Ertönen von Melodien auf Instrumenten, die keiner dynamischen Differenzierung fähig sind, z. B. wenn die Orgel eine Melodie ohne Registerwechsel spielt, trotzdem die guten Taktteile aufzunehmen und von den schwächeren deutlich im Empfinden zu sondern imstande sind; das kann in solchem Falle natürlich nicht an realer, äußerer dynamischer Verstärkung der betreffenden Töne liegen, sondern an dem Mitschwingen der auf den körperlichen Schritt projizierten Bewegungsempfindung, einer noch neben dem klanglichen an sich mitspielenden Komponente des musikalischen Hörens; die Akzente pochen und pulsieren in uns als spürbare Erschütterungen, auch da, wo sie nicht zu einer Betonungsverstärkung zu führen vermögen.

Daß die rhythmischen Schwergewichtsbetonungen nicht in einer ausschließlich dynamischen Verstärkung begründet sein können, betont vornehmlich Riemann in seiner Theorie der Rhythmik. Die Begründung des Gewichtswechsels sucht jedoch Riemann schon im einfachen „Takt-Urbild", per Gegenüberstellung von Leicht und Schwer, dem „ersten synthetischen Gebilde metrsicher Art", aus der „Beziehung eines Zweiten auf ein Erstes, als diesem gegenübertretend" zu erklären; aus dieser entstehe erst die Betonung des guten Taktteiles (System der musikalischen Metrik und Rhythmik, S. 196). Hierbei sei die Scheidung der schweren Zeit von der folgenden

leichten „notwendiges Verdeutlichungsmittel der rhythmischen Ordnung", Während damit das Gegenübertreten des betonten und unbetonten Taktteiles. das Takt-Urbild selbst, nach Riemanns Theorie bloß aus einer Tätigkeit des Beziehens erklärt ist, wären innerhalb des Taktmetrums die Verstärkungen des Tones nur Mittel zur Hervorhebung der Werte, welche den Grundrhythmus vorstellen. (Ebenda S. 12): „Um überhaupt fortgesetzt das Pulsieren des Rhythmus im Bewußtsein lebendig zu erhalten, bedarf es der Hervorhebung der auf die Momente des Beginnes der rhythmischen Einheiten fallenden Tongebungen durch Verlängerung oder stärkere Betonung oder beides. Erst durch diese entsteht überhaupt die Unterscheidung von Hauptzeiten und Nebenzeiten, also überhaupt der Begriff verschiedenen Gewichts. (Musikalische Dynamik und Agogik, S. 171): „Diese Akzente waren nicht von grundlegender, sondern nur von sekundärer Bedeutung, erwiesen sich als Modifikationen der natürlichen Dynamik, ohne selbst etwa diese ersetzen zu können."

Mit einer solchen Gegenüberstellung zweier Taktzeiten kann die psychologische Begründung der Rhythmusempfindung nicht erschöpft sein, deren Ursprung vielmehr in einem körperlichen Bewegungsgefühl zu suchen ist. Denn auch die fortlaufenden Symmetrien, die sich aus der Takteinheit durch weitere Gegenüberstellung größerer Komplexe ergeben, die Zweitakt-, Viertakt-, Achttaktgruppen, Perioden usw. sind nicht lediglich Gegenüberstellungen abschließender zu gleichgroßen vorangehenden Werten, sondern sie sind zugleich von dem konstanten Pulsieren jenes kraftvollen, in unserer Natur wurzelnden Betonungsgefühls durchzogen, und diesem Pulsieren kommt eine ursprüngliche Bedeutung für das Wesen des Rhythmus zu, nicht bloß die einer Verdeutlichung jener Anordnungsverhältnisse durch stärkere Betonung und leichte agogische Dehnung. Allerdings sind auch diese rhythmischen Akzente nicht ursprünglich äußerlich-dynamischer Art, sondern ein inneres Betonungsgefühl und können, wie ausgeführt, auch ohne wirklich eintretende äußere dynamische Verstärkung empfunden, in das Erklingende hinein ergänzt werden, die jedoch als natürlicher Ausdruck ihres Schwergewichts normaler Weise erfolgt. Überdies erklärt sich aus Riemanns Begründung vom einfachem Takt-Urbild (der „Beziehung eines Zweiten auf ein Erstes, als diesem gegenübertretend") und im weitern Ausbau der Metrik sodann auch derjenigen von den Gruppen, Perioden etc. für das Wesen des Rhythmus nicht das, was in ihm der Hauptgehalt ist: der Schwung, das Moment des Vorwärtstreibens; der Rhythmus ist eben nur eine spezifische Umformung der alles melodische Geschehen auslösenden Bewegungsenergie. — Daß damit nicht zur Durchführung der Riemannschen Rhythmuslehre und Metrik, die im Prinzip einer synthetisch aufbauenden Symmetrie an Stelle des älteren Prinzips einer Aneinanderreihung von Akzenten beruht, ein Gegensatz bedingt ist, sondern nur die Ursprünge des Rhythmusgefühles selbst in anderen Erscheinungen gesucht sind, möchte ich ausdrücklich betonen.

So löst sich aber auch der von Riemann aufgeworfene, an sich eine Fülle von Teilfragen bergende Streit um die Betonung sogenannter „schlechter" Taktteile, z. B. bei melodischen Bildungen folgenden Schemas: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩. Nach der Akzenttheorie wäre der mittlere Ton eine akzentlose Note; Riemann hingegen erklärt, sie sei stärker als die Anfangsnote zu spielen, da „das

Hindrängen auf den Hauptakzent keinen schwächeren Ton dulde" (Präludien und Studien, 1895, S. 75.) Dieser Gegensatz betrifft nicht den Charakter des Rhythmus an sich, sondern die vom Charakter des melodischen Stiles abhängige Dynamik der Linie, sofern kinetischer oder rhythmischer Impuls in verschiedenster Intensität vorwalten können. Ein Pulsieren stärkerer und schwächerer Betonungen ist im Rhythmus an sich immer konstant, was aber variieren kann, das ist die Stärke, zu welcher der Rhythmus im Melodischen durchbricht. Wenn daher z. B. eine rhythmisch erhitzte Tanzmusik in Betracht kommt, so steht ein Zurücktreten des letzten Taktteiles vor dem Hauptakzent für jedes musikalische Empfinden schlechtweg außer Frage, während z. B. bei der polyphonen Melodie das von Riemann angeführte Prinzip einer stetigen Steigerung im allgemeinen zweifellos seine Berechtigung hat und das Übergewicht über die rhythmische Akzentempfindung gewinnt. Dann liegt aber diese Steigerung nicht am Rhythmus, sondern an der kinetisch-melodischen Dynamik. Es ist klar, daß zwischen solchen Fällen unendlich viele, ineinander fließende Übergangsmöglichkeiten vorliegen können, die von dem Melodiestil abhängig sind, weshalb es hier vor allem auf die Festlegung der bestimmenden Momente, kinetischer oder rhythmischer Energie, ankommt.

Fünftes Kapitel.

Einstellung zur musikalischen Satztechnik.

Der Grundzug kontrapunktischer Satzanlage.

Das Ineinanderwirken von Bewegungsspannkräften und einem Ausgleich in harmonischem Sinne, von Energie und Klang, wie es bei der melodischen Linie vorliegt, bestimmt analog die Verhältnisse im mehrstimmigen musikalischen Satz.

Wie schon die übliche Erklärung des Melodischen als einer „zeitlichen Folge von Tönen" einen kraft- und gehaltlosen Begriff zeitigen mußte, der sich in Äußerlichem erschöpft und dem das eigentliche Moment des lebendigen Geschehens im Melodischen fehlt, so ist auch die Auffassung der gesamten musikalischen Satzverhältnisse überhaupt auf die bestimmenden Vorerscheinungen zurückzuführen, welche das musikalische Geschehen auslösen, ehe sich die Satztechnik selbst in ihren Ergebnissen, ihren Regeln und Erscheinungsformen festlegt.

In der ersten Einstellung auf die Satztechnik pflegen wir uns zunächst in starker Abhängigkeit von der Niederschrift zu bewegen; an ihr Bild klammert sich auch die Mehrzahl der geläufigen technischen Ausdrücke für den musikalischen Satzgrundriß selbst, der

je nach der Zusammenfassung in Akkorden oder in linearen Zügen als vertikal und horizontal, also einfach nach der Lesart auf der Fläche des Papiers, gekennzeichnet wird[1]). Solche Ausdrücke haben lediglich die Bedeutung von Symbolen, stellen die Übertragung der wirklichen, im musikalischen Geschehen vorliegenden Verhältnisse auf die leichter greifbaren geometrischen dar und sind in der Terminologie deswegen zweckmäßig, weil sie abstraktere Begriffe einfach veranschaulichen und die Darstellung erleichtern.

Aber auch mit einer Übertragung der aus der Niederschrift stammenden räumlichen in die zeitlichen Verhältnisse, der Scheidung von „Gleichzeitigkeit" und „Nacheinanderfolge" der Töne, ist nur eine primitive Aussonderung fremder Kategorien vollzogen, da nicht gleichzeitiges und nachzeitiges Beziehen der Töne schon Grundlagen des Satzes sind, sondern tiefer liegende Vorgänge, die sich bloß in diesen Verhältnissen äußern, und die beiden Grunderscheinungen des musikalischen Hörens, harmonische und melodische Zusammenfassung, sind selbst erst auf die Ursachen zurückzuführen, durch welche sie bedingt und in ihren inneren Gesetzen gebunden sind; das musikalische Hören und die Satztechnik sind vielmehr durch

[1]) Während in der Terminologie für die Technik der melodischen Mehrstimmigkeit der Ausdruck „Kontrapunkt" als Gegensatz zur harmonischen Satzanlage heute ziemlich einheitlich eingebürgert ist, herrscht noch ein Schwanken hinsichtlich der Bedeutung des Wortes „Polyphonie". In der Regel spricht man von polyphoner Schreibweise hinsichtlich linear gerichteter Struktur, also gleichfalls in einem Gegensatz zur akkordlichen, obwohl der Ausdruck „Polyphonie" selbst nichts anderes als „Mehrstimmigkeit" bedeutet, also an sich auf keinen Gegensatz zur Harmonik weist, die gleichfalls an eine Stimmenmehrheit gebunden ist, wie auch in der Literatur manchmal, wenn auch seltener, das Wort „Polyphonie" in diesem allgemeineren Sinne von Mehrstimmigkeit überhaupt, im Gegensatz zur Einstimmigkeit, gebraucht wird. (In den folgenden Ausführungen ist „Polyphonie" stets im engeren Sinne einer mehrstimmig-melodischen Anlage zu verstehen, analog die davon abgeleiteten Ausdrücke). — Hinsichtlich des „Vertikalschnittes" werden die Bezeichnungen von „akkordlicher" und harmonischer" Schreibweise nicht mehr in wesentlich verschiedenem Sinne gesondert; ursprünglich ist von beiden Begriffen „Harmonie" und „Akkord" letzterer der enger umgrenzte; unter Akkord ist die Zusammenklangkform selbst zu verstehen, unter Harmonie ursprünglich überhaupt das Zusammenklingen selbst, (also streng genommen nichts wesentlich anderes als Mehrstimmigkeit überhaupt), aber die beiden Bezeichnungen verfließen heute ineinander. Unter „Tonalität" ist bereits die Organisierung des Akkordlichen im Sinne einer Einheitsbezeichnung auf ein Akkordzentrum (die Tonika) zu verstehen.

das Ineinanderwirken zweier Kräfte bestimmt, die sich durchkreuzen, und auch hier kommt es zunächst auf die Frage an, wie die Theorie das Ineinandergreifen melodischer und harmonischer Momente zu erfassen hat.

Was nun die eine von diesen, die dem melodischen Hören zugrundeliegende Kraft betrifft, so trat schon bei der einstimmigen Linie hervor, daß die gewohnte theoretische Einstellung sie vollständig negiert und in Abhängigkeit von der Harmonik bannt, indem sie die melodische Linie und die Intervallumrisse ihres Verlaufs genetisch auf harmonische Zusammenhänge zurückführt, eine Unzulänglichkeit, derzufolge der melodische Verlauf von vornherein nicht als etwas Positives, sondern als ein „Zerfall", nämlich nur als Verschiebung aus gleichzeitigen in nachzeitige Verhältnisse gewertet erschien. Daß dieser Standpunkt im Hinblick auf die Theorie der Mehrstimmigkeit zu analoger Einseitigkeit und Verzerrung führen muß, leuchtet ohne weiteres ein: die Theorie ist dahin gelangt, nur die Harmonik als Grundlage der gesamten Satztechnik zu werten und auch in der Mehrstimmigkeit das melodisch gerichtete Geschehen als etwas durchaus Passives darzustellen. Die Folgen für die Theorie einer linear-polyphonen Satzanlage können schon von hier aus erkannt werden.

Wie die Melodik wäre nach diesem Standpunkt auch melodisch-mehrstimmige Satzstruktur nur von Kräften bestimmt, die im Klang, im Harmonischen schlummern. Auch hier ging man zu einseitig von der Vereinigung im äußern Bilde aus; Melodie und Harmonie werden als homogen aufgefaßt, während sie heterogene Erscheinungen, von Grund auf zweierlei sind. Der Übergang von horizontaler in vertikale Lesart (oder umgekehrt) ist etwas ganz anderes als ein Übergang in der äußerlichen Beziehungsart der Töne aufeinander; es ist ein Walten von Kräften, was hier vorgeht, keine bloße Umstellung der Leseweise.

Wie aber der lebendige Vorgang des Melodischen damit zu kennzeichnen war, daß die Energie der Bewegung das Primäre, die Einzeltöne und ihre harmonische Beziehung das Sekundäre darstellen, so wären auch in der melodisch-kontrapunktischen Mehrstimmigkeit die Dinge auf den Kopf gestellt, wenn man von den Akkorden ausgehen wollte, die der vertikale Durchschnitt zeigt: melodische angelegte Mehrstimmigkeit ist ebensowenig eine Folge von Akkorden als die Linie eine Aneinanderreihung von Tönen ist.

Das musikalische Geschehen im Satze ist ein umgekehrtes: den Strom melodisch gerichteter Entwicklungen durchstreicht die vertikal übergreifende Harmonik, die Linienzüge, die hier das Primäre darstellen, *fangen sich* in Akkorden. Auch hier ist allerdings, wie bei der einfachen Linie, der Vorgang des Ausgleichs in den Harmonien nicht immer bewußt zu sondern, besonders bei vorgeschrittener musikalischer Schulung sowie auch bei ursprünglicher Begabung für das Klangliche erfolgt die Einfügung in Akkorde und tonale Akkordzusammenhänge im wesentlichen schon zugleich mit der Konzeption der linearen Mehrstimmigkeit; doch ist auch damit das Eingreifen des sekundären Moments nur näher an den Ursprung zurückverlegt, was nicht über die Sonderung von primärem, satzgründendem Vorgang, den tragenden melodischen Energien der Polyphonie, und von sekundärem, der Einfügung des Linienkomplexes in die Zusammenklänge, hinwegtäuschen darf.

Diesem Übergreifen des Harmonischen über die primären Linienzüge, das als der lebendige Vorgang der linearen, kontrapunktischen Mehrstimmigkeit festzuhalten ist, entspricht auch die historische Entwicklung; denn erst das Streben nach gleichzeitiger Verknüpfung von Melodien führte auf die Zusammenklänge und die über die Linienzüge übergreifende Harmonik begann in steigendem Maße die Töne zu Klangwirkungen zusammenzufassen, in Akkorde aufzusaugen und allmählich zu Eigenwirkungen herauszudringen, die um ihrer selbst willen aufleuchten, bis sich aus diesem jahrhundertelangen Prozeß die Kompaktheit des akkordlichen Satzes entwickelte. Was zur Polyphonie führte, war auch historisch der *Wille nach Vervielfachung und Steigerung der melodischen Bewegung, nicht unmittelbar der harmonische Klangreiz*; dessen Voranstellung als Kern der Satzanlage ergab sich erst in späterem Stadium der Mehrstimmigkeit. Die Kräfte, welche die Töne zum Akkord aufsaugen, spielen über die vielfachen Bewegungszüge einer ursprünglich linearen Polyphonie nur in einem Übergreifen, das die Zusammenklänge zu gewissen Formen zusammenrafft, aber das vom Weiterströmen der melodischen Spannkräfte durchzogen ist. In der linearen Polyphonie ist die flutende Bewegung der Hauptgehalt und das lebendige Geschehen, das auch die Technik des Kontrapunkts herauszufassen hat. Solange man eine Eigenbedeutung und Energie der Linie verkennt und diese als nichts anderes aufzufassen weiß wie als Aneinanderreihung von Tönen (die selbst nur Harmonie-

vertretungen darstellen), ist es natürlich, daß jeder Versuch, eine Kontrapunkttheorie zu gewinnen, auf eine harmonisch-vertikale Satzanlage, also zu einer Umkehrung der Verhältnisse hinauslaufen muß.

Die harmonische Kohäsionswirkung.

Ehe ich aber auf die in den späteren Abschnitten zu behandelnde Frage zurückkomme, wie dieser Vorgang einer von der Linie ausgehenden und gegen die harmonische Zusammenfassung hin treibenden Satzdurchdringung der theoretischen Durchführung des Kontrapunkts zugrundezulegen ist, erübrigt noch aus dem Gesichtspunkt einer von wirkenden Kräften ausgehenden Einstellung zur Satztechnik die Kennzeichnung des vertikalen Satzmoments, der allem harmonischen Hören zugrundeliegenden Erscheinungen, und zwar in einer möglichst allgemeinen, noch über die einzelnen theoretischen Systemisierungen der Harmonik übergreifenden Zusammenfassung. Auch hier, in der vertikalen Wirkungsrichtung, liegen Kräfte vor, die unsere musikalische Aktivität bestimmen, in zweiter Linie erst Erscheinungsformen. Zwischen gleichzeitigen Tönen herrscht eine Anziehung, eine gravitierende Kraft, die nach Verfestigung in einem bestimmten Akkordbild, dem konsonanten Dreiklang, hindrängt. Eine Art Kohäsion liegt zwischen den Tönen in der Musik. Erst für die Akkordlehre selbst ist damit der konsonante Dreiklang Grundform und Anfang aller weiteren Gesetzmäßigkeiten, aber in jener Anziehung zwischen den Tönen ist eine wirkende Kraft zu erblicken, die den Urantrieb zum gleichzeitigen, „vertikal" gerichteten Beziehen der Töne auf einander, zu ihrer Aufsaugung in der Masse des Akkords als einer Einheit hervorruft. Auch wenn wir daher in rein klanglicher Hinsicht das Grundbild aller Harmonik, den konsonanten Dreiklang, als das Urbild der Ruhe in den Klängen (die Schlußmöglichkeit) ansehen, so stellt doch die klangliche Akkordruhe selbst schon die Form eines Kräfteausgleichs, ein Ergebnis, dar. Der Aufsaugung zur Konsonanz des Dreiklangs selbst liegt schon ein lebendiges Wirken zugrunde, das zwischen den Tönen spielt und auf ihre gleichzeitige Vereinigung zu einem akkordlichen Ganzen, ihre Einfügung in eine gewisse harmonische Grundform gerichtet ist. Die Harmonik ist ein Kräftespiel um diesen Gleichgewichtszustand. Solange das zwischen den Tönen herrschende Gravitieren nicht zum Ausgleich in die Dreiklangsform gelangt ist, besteht in klanglicher Hinsicht der ungelöste Spannungszustand der Dissonanz, der nach

Weiterentwicklung drängt, analog wie der Begriff der horizontalen Spannkrafts-Dissonanz auf unausgewirkte Energien melodischer Bewegungsphasen zurückzuführen war. Auch die harmonische Dissonanz besteht also in dem Fortwirken nicht absorbierter Kräfte, die nach weiterem Geschehen, und zwar im Sinne des vertikalen Ausgleichs drängen, und auch was im akkordlichen Sinne als Auflösung bezeichnet wird, ist die Auslösung der nach den bestimmten Grundformen (den konsonanten Dreiklängen) gerichteten strebenden Kräfte. Klangliche Konsonanz, die Entspannung in vertikaler Hinsicht, bedeutet daher ferner noch nicht in musikalischer Hinsicht volle Entspannung, indem auch die Durchsetzung mit ungelösten Energiezuständen aus den melodisch-kinetischen Energien für jene in Betracht kommt. Der klangliche Dissonanzzustand, der in sinnfälligeren, an der Oberfläche des Eindrucks grell zutage liegenden Wirkungen beruht, wird lediglich vortretender, unmittelbarer empfunden als die rein psychologisch, in unterbewußten Vorgängen begründeten ungelösten Spannungszustände, die aus dem melodisch-kinetischen Grundempfinden resultieren.

Die Ruheempfindung im konsonanten Akkord verleitet die Theorie dazu, von einem energiefreien Zustand der klanglichen Ruhe schlechtweg als Ursprung und tiefster Grundlage auszugehen, statt auch schon vom ausschließlich harmonisch-vertikalen Gesichtspunkt, noch ungeachtet der (später zu behandelnden), aus dem Melodischen hereinspielenden Energieverhältnisse, in der Dreiklangskonsonanz nicht Urruhe, sondern Ausgleichsform von Kräften zu erblicken.

In der Formulierung und Begründung jener zwischen den Tönen herrschenden bindenden Kraft, welche in der Musik die Einzeltöne zu gleichzeitiger Zusammenfassung in einer Klangmasse zusammendrängen und vereinen läßt, ist die harmonische Theorie bisher zu zweierlei Erklärungsarten gelangt, (deren Übergang zu den harmonischen Theorien selbst in diesem Zusammenhang unausgeführt und deren Darlegung auf möglichst knappe Zusammenfassung eingeschränkt bleiben kann). Jedem durchgeführten harmonischen System liegt — ob unbewußt oder in klarer Formulierung — eine bestimmte Einstellung zugrunde, welche zu jener Auffassungsweise von der Entstehung der harmonischen Erscheinungen überhaupt als Voraussetzung zurückführt.

Nach der einen dieser beiden Anschauungsweisen geht unsere Zusammenfassung von Tönen zu Akkorden auf das äußere physikalische Vorbild des

„Naturklanges“ zurück; mit jedem Ton wird, mehr oder minder deutlich, ein weiterer Komplex von „Obertönen“ wahrnehmbar; die ersten und stärksten; von diesen ergeben mit dem Grundton zusammen die Form eines Durdreiklanges (die gesondert zu betrachtende Divergenz unter den Theoretikern, ob und wie weit die übrigen Obertöne neben diesen wichtigsten als Grundlage der harmonischen Theorie heranzuziehen seien, kann hier gegenüber der Heraushebung der wesentlichsten Gesichtspunkte übergangen werden). Die Einheit des Akkordes wäre demnach in der äußeren Natur gegeben und die physiologischen Verhältnisse unseres Hörens vermitteln diesem Phänomen entsprechend die Erfassung des gesamten Dreiklangs an sich als eine Einheit, nicht als Summierung von Tönen, und demgegenüber erscheinen umgekehrt die Töne als Teile dieses Ganzen. Diese Grundanschauung findet ihre konsequenteste Durchführung und auch ihre klarste Präzisierung in den theoretischen Werken von Hugo Riemann[1]. Das Kräftewirken, das uns ständig veranlaßt, Töne im akkordlichen Sinne zu vereinigen, findet daher nach dieser „Klangtheorie“ seine Erklärung in einer ursprünglichen Koexistenz von Tönen im äußeren physikalischen Vorbild und weiter in der Hypothese, daß dessen physiologische Apperzeption für das musikalische Hören die Grundform gibt, auf welche unser gesamtes harmonisches Beziehen als Einheit und Zentrum zurückgeht, die Durdreiklangs-Form. Das Naturklangbild würde demnach nicht nur Mittel- und Ausgangspunkt alles harmonisch-tonalen Geschehens darstellen, das sich aus ihm entwickelt und stetig auf ihn zurückzubeziehen ist, sondern zugleich Inbegriff der Konsonanz, des Empfindens von Abschluß und Ruhe, zu welcher alles musikalische Geschehen zurückkehrt. Konsonant sind daher alle jene Intervalle, die in dem Naturklang selbst enthalten sind, sei es in ihrer Grundform oder in ihrer Umkehrungsform. Riemann selbst führt hierbei die Theorie durch, daß die Naturklangserscheinung nicht bloß in dem Oberklang, sondern in der Doppelform von dem Oberklang und seiner genau symmetrischen Umkehrung, dem Unterklang, bestehe, welche beide zugleich von einem Zentralton ausgingen. („Dualismus“ der Klangformen.) Die Unterklangform ergibt hierbei den Mollgrundklang.

Die Hypothese von der Klangeinheit ist jedoch an sich auch außerhalb des dualen Prinzips durchführbar und liegt in der Tat einer großen Zahl von theoretischen Arbeiten über Harmonik zugrunde, die im Gegensatz zu Riemann lediglich vom Oberklang ausgehen.

Eine dem entgegengesetzte Anschauung ist durch Carl Stumpf[2] begründet. (Allerdings liegt sie auch unausgesprochenerweise, nicht als formulierte Grundlage, natürlich damit auch unklarer, älteren theoretischen Systemen schon zugrunde, so z. B. in wesentlichen Zügen dem

[1]) „Musikalische Logik“, 1873; „Musikalische Syntaxis“, 1877; „Handbuch der Harmonielehre“, 1887; „Vereinfachte Harmonielehre“, 1893; Das „Problem des harmonischen Dualismus“, 1905.

[2]) „Tonpsychologie“ II, 1890, sowie ergänzende Aufsätze in den „Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft“. — Eine gut orientierende, kurze Zusammenfassung der Grundzüge von Stumpf's Lehre bei Schäfer, „Musikalische Akustik“ (Sammlg. Göschen).

System Sechters, auf welches die Mehrzahl der praktischen Lehrbücher zurückgeht.) Nach Stumpf ist die Grundform der Harmonik, der Dreiklang, kein ursprüngliches Ganzes, sondern eine Summe von Tönen und dieses Summieren durch die sogenannte Verschmelzungserscheinung begründet. Stumpf bezeichnet (Tonpsych. II, S. 128) Verschmelzung als „dasjenige Verhältnis zweier Empfindungsinhalte, wonach diese nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden. Die Folge dieses Verhältnisses ist, daß mit höherer Stufe desselben der Gesamteindruck sich unter sonst gleichen Umständen immer mehr dem einer Empfindung nähert und immer schwerer analysiert wird." Als Ursache dieser Verschmelzung stellt Stumpf eine allgemein gehaltene Hypothese auf, welche die physiologischen Verhältnisse unseres Hörens betrifft: „Wir haben anzunehmen, daß beim gleichzeitigen Erklingen (oder bloßen Vorstellen) zweier Töne, die ein relativ einfaches Schwingungsverhältnis zu einander haben im Gehirn zwei Prozesse stattfinden, die in einer engeren Verknüpfung mit einander stehen, als wenn weniger einfache Schwingungsverhältnisse vorliegen."

Der Verschmelzungsgrad fällt mit dem Konsonanzgrad zusammen. Die Konsonanz ist umso stärker, je stärker der Einheitseindruck der Zusammenschmelzung das Wahrnehmen der Einzeltöne verdrängt. Darnach liegt das Summieren gleichzeitiger Töne nicht in der äußeren Natur begründet, sondern erscheint bei Stumpf im Gegensatz zu Riemann in das Innere unserer eigenen Natur verlegt. Nach Stumpf ist daher auch die ursprüngliche und primäre Konsonanzerscheinung nicht im Dreiklang, sondern im zweitönigen Intervall bei gewissen Verschmelzungsbedingungen gelegen, der Dreiklang erst als deren Zusammenstellung konsonant, ohne daß darum für die Harmonik eine gewisse Einheitsbedeutung des in der Oberklangserscheinung liegenden Dreiklangsbildes in Abrede gestellt wäre. Jene in der Hirnstruktur begründete Art des Zusammenwirkens verschiedener Toneindrücke zum Verschmelzungseindruck erklärt Stumpf aus „spezifischen Synergien". Die Hypothese der Synergien versinnbildlicht demnach nur die ursächliche Kraft, die der Verschmelzungserscheinung zugrunde liegen muß, das, was oben als die Kohäsion der Töne bezeichnet wurde. Stumpfs Synergien sind Kräfte, welche die in bestimmte Klangformen weisende Anziehung zwischen den Tönen als eine Grundlage des musikalischen Verarbeitens hervorrufen. Es summieren sich Töne zu Intervallen, d. h. zu Bildungen, die wir zufolge der Verschmelzung als „ein Ganzes" verstehen, und fügen sich weiter zum Akkord zusammen, während nach Anschauung der Klangtheorie der Akkord Urerscheinung, ursprüngliches Ganzes, und in Intervalle lösbar ist.

Beide Anschauungen sind nur verschiedene Erklärungsarten für die Grunderscheinung, daß eine wirkende Kraft dem harmonischen Zusammenfassen der Töne zugrunde liegt; das ist das Gemeinsame jenseits und unterhalb der verschieden fundierten Theorien, das diese zu formulieren suchen. Um das Allgemeine der Erscheinung einer in harmonisch-akkordlichem Sinn vereinheitlichenden Kraft festzuhalten, ist es daher besser, von einer „Kohäsionskraft" zu

sprechen, in einer Kennzeichnung, welche beide (und allenfalls auch noch weitere) Erklärungsarten zusammenfaßt.

Ineinandergreifen gegensätzlicher Momente.

Stellte sich aber die vertikal gerichtete Kohäsionswirkung nach Stumpfs Formulierung von der „Verschmelzungserscheinung“ als dasjenige Verhältnis von (gleichzeitigen) Empfindungsinhalten (Einzeltönen) dar, „wonach sie nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden“, so kann nun im Hinblick auf die andere der beiden Satzkräfte, den Grundvorgang, auf dem das horizontale, melodische Hören beruht, die Wirkung der kinetischen Energie fast gleichlautend als dasjenige Verhältnis von einzelnen Tönen gekennzeichnet werden, wonach sie (im Nacheinander) nicht eine Summe, sondern ein Ganzes bilden, das Kontinuum der Linie, welches über die Einzeltöne hinweg aus der durchströmenden Energie des Melodischen hervorgeht.

Den beiden Grundkräften des musikalischen Empfindens, die nach der Leseweise kurz als vertikal und horizontal bezeichnet werden, ist eines gemeinsam: sie wirken einer Eigenbedeutung des Einzeltones in der Musik entgegen, indem jede in ihrem Sinne diesen in ihre Wirkungsrichtung einzuschließen strebt, akkordlich oder linear. Im musikalischen Geschehen bedeutet der Einzelton nichts, sein Zusammenhang alles, der Einzelton für sich entgeht dem Bewußtwerden, das größere Komplexe zusammenfaßt. Seine Apperzeption widerspricht dem Wesen der Musik; das Musikalische bedeutet stets ein Geschehen, einen Dynamismus, während die Aufnahme des Einzeltones an sich noch bloß akustisch-physiologisches Hören ist.

In der Doppeltendenz dieser beiden Grundkräfte, ihrem Wettstreit um die Absorbierung des Einzeltones in ihren Wirkungszusammenhang und im Gleichgewichtsschwanken zwischen den beiden Kraftempfindungen beruht die musikalische Verarbeitung und ihre Technik.

Eine gegensätzliche Tendenz kennzeichnet aber darum auch die technischen Grundzüge von linear-kontrapunktischer und andrerseits von harmonischer Satzanlage, und deren Verschiedenheit ist durchgreifend, sie reicht bis zu den Wurzeln der Satztechnik hinab, die hier vom Akkord, dort aber von der Linie als Einheit und Ursprung auszugehen hat. Denn wenn der Wille besteht,

von zwei Seiten in die Satzstruktur einzudringen, so muß die Theorie auch beiderseits von den Quellen ausgehen, aus welchen das doppelte Kräftespiel im Satz hervorströmt, der Kraft, die zur akkordlichen Zusammenfassung der Töne drängt, und der Energie, welche der linearen Erformung, der Erscheinung der melodischen Einheitsphase, zugrunde liegt. Indem man aber dahin gelangte, gerade an diesen Quellen statt einer Erkenntnis und scharfen Ausprägung ihrer Sonderung vielmehr eine Fusion vorzunehmen, und man an die beiden Elemente, Linie und Akkord, aus gemeinsamer Zugrundelegung eines einzigen, des harmonischen Gesichtspunktes herantritt, mußte man auch von der wirklichen Durchführung einer doppelten Durchdringung des musikalischen Satzes immer weiter abirren.

Die Unlösbarkeit der beiden Kräfte, die einander im Satz durchkreuzen, wurde hierbei das Irreführende. Man sah statt des Kräftespiels, des gegenseitigen Durchsetzens und Ineinanderdringens zweier heterogener Momente, nur das Äußerliche dieser Unlösbarkeit; denn keine melodische Satzanlage ist denkbar, in der sich die Bewegungszüge zur gänzlichen Unabhängigkeit von Zusammenklangsrücksichten zu lösen vermöchten, wie umgekehrt selbst noch die geglättete Oberfläche der in Dreiklängen ausgeglichenen Harmonik von den Flutungen gestillter Bewegung unterspielt ist. Die Vereinigung der beiden Grundkräfte des Satzes ist aber dem lebendigen Vorgang nach ein Kampf, ein Gegeneinanderwirken, und gerade in der Kraft dieses feindlichen Ineinanderdringens der gegensätzlich sich durchwirkenden Elemente beruht ihre Vereinigung zu künstlerischer Wirkung im musikalischen Satz. Von diesem Kräftespiel des gegenseitigen Überströmens muß die Theorie ausgehen und den bestimmten Grundwillen einer Satzanlage herausfassen, wenn sie eine akkordlich fundierte Satztechnik von einer melodisch-kontrapunktischen sondern will, die denn auch in ihren technischen Grundbedingungen völlig verschieden sind.

Die Kräfte wirken aber auch tiefer ineinander wie alle Melodik von harmonischen Momenten, so sind auch andrerseits nicht nur die Kontrapunktik sondern auch die Harmonik und die Akkorde selbst von Bewegungsspannungen durchsetzt, die ihre musikalische Wirkung und Technik bestimmen.

Sechstes Kapitel.

Die Energieverhältnisse in der Harmonik. Die Akkordspannung[1]).

Begriff der „potentiellen Energie“.

Aus dem Melodischen erfließend, ergießt sich aber Spannung und Kraft auch in Harmonien als ganze, für sich betrachtete einheitliche Bildungen; jeder Ton, der von seiner Stellung in einem linearen Bewegungszusammenhang her lebendige Kraft enthält, überträgt nämlich eine Spannkraft in die akkordlichen Bildungen, in welche er aufgenommen wird. War im Hinblick auf den Kräftezustand einer Linie, der sich auch jedem Einzelton der Linie mitteilt, von kinetischer Energie zu sprechen, so gelangt man weiters, wenn man einen akkordlichen Zusammenklang ins Auge faßt, dem ein solcher Ton mit einer kinetischen Spannkraft angehört, zu dem Begriff eines Energiezustandes in den Akkorden, den ich, gleichfalls in freier Anwendung eines der Physik entlehnten Ausdrucks, als potentielle Energie bezeichne. Indem sich der nach Auslösung, nach Weiterbewegung drängende Zustand des Einzeltones einem Akkord als Ganzem, dem er angehört, mitteilt, ruft er auch in ihm den Zustand einer Spannungsempfindung hervor, welcher seine Schlußfähigkeit aufhebt. Keineswegs nur in klanglich dissonierenden Akkorden, auch im äußeren Bild der

---

[1]) Bemerkung. Die nachfolgenden Ausführungen über die aus den kinetischen Spannungen hervorgehenden klanglichen Energieverhältnisse stellen insofern eine Abschweifung vom Hauptinhalt der vorliegenden Arbeit dar, als sie der Harmonik im engeren Sinne angehören und die eigentliche Aufgabe, die Durchführung einer Kontrapunktlehre, nicht unmittelbar berühren; ihre Angliederung an diesen Abschnitt ist jedoch aus einem Zusammenhange geboten, welcher von den Grunderscheinungen der Bewegungsspannungen ausgehend, deren Einwirkung bis in alle musiktheoretischen Erscheinungen zu verfolgen strebt, welche sie durchdringen. Allerdings beschränke ich mich hierbei aus dem gleichen Grunde auf die Zusammenfassung allgemeinster Grundzüge, die ich zum Teile aus meiner früheren Publikation über die „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik“ wiederhole, wenn auch in veränderter Darstellungsweise, welche hier durch die Voranstellung eines bestimmten zentralen Gesichtspunktes bedingt ist. Da die Ausführungen dieses Kapitels für das Verständnis der späteren Abschnitte nicht erforderlich sind, können diejenigen Leser, welche nur den Hauptzug selbst, die Entwicklung der Kontrapunkttechnik, verfolgen wollen, sie überspringen und von hier zum II. Abschnitt, (S. 97) übergehen. — Breitere Ausführung der hier berührten harmonischen Gesichtspunkte und zugleich ihre stilistische Anwendung s. in meinen Buche „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«“ (2. Aufl. 1922).

klanglichen Konsonanz, entsteht auf diese Weise eine „Energie der Lage“, die „potentielle“ Energie: sie ergibt sich ursprünglich aus der Stellung eines Akkordtones innerhalb eines linearen Bewegungszuges, der die Harmonien eines Satzes durchströmt. Der Akkord für sich betrachtet enthält dann eine Ausgangsspannung, die nach Auslösung, nach Weiterführung drängt. Auch diese ist nicht zu verwechseln mit Widerspruch gegen die Abschlußempfindung eines Akkordes infolge seiner rhythmischen Lage. War Melodie als strömende, so ist die Akkordspannung als verhaltene Kraft zu bezeichnen. Die potentielle Energie löst sich wieder in Bewegung.

Das wesentliche Moment, das zur Aufstellung des Begriffes der potentiellen Energie, eines die ganzen Akkorde als Einheiten betreffenden Spannungszustandes führt, liegt also darin, daß nicht nur einzelne Töne des Akkords aus dem melodischen Stimmenzusammenhang heraus eine (kinetische) Spannkraft tragen können, sondern daß der ganze Akkord, als verschmolzene Einheit betrachtet, die Spannung einer Energieempfindung enthalten kann.

Aber auch diese latente Zustandsenergie des Akkordes, die seiner klanglichen Wahrnehmung immanent ist, kann in verschiedenen Intensitäten hervortreten, wie die kinetische, aus deren Umsetzung sie hervorgeht. Auch im akkordlichen Klange ist unter allen Erscheinungen einer Spannungsenergie die chromatische Alteration wie bei der Melodik die sinnfälligste und grellste, aber keineswegs die einzige, in technischer Hinsicht sogar eine der einfachsten. Alle alterierten, als akkordliche Erscheinungen für sich herausgefaßten Klänge enthalten eine potentielle Energie, die aus der linear gerichteten lebendigen Kraft, der kinetischen Energie der Chromatik in einem ihrer Einzeltöne resultiert. Daher die Erscheinung, daß alterierte Intervallzusammenklänge immer als Dissonanzen in der musikalischen Technik zu behandeln sind, auch wenn sie ihrer Größe und ihrem bloßen Klangeindruck nach sich mit konsonanten enharmonischen Intervallen decken; c-dis z. B. wirkt trotz seiner klanglichen Identität mit der Konsonanz c-es dissonant, sobald der Intervallzusammenklang als Alterationsform einer Sekunde entstanden ist, dis also als aufwärtsgerichtete Spannkraft von der ursprünglichen Ausgangsstufe d aus empfunden wird, (die in ihrer reinen Form gar nicht selbst zuvor angetönt zu sein braucht); analog c-gis, trotzdem es sich mit der Konsonanz c-as deckt usw.; denn das musikalische Hören beruht auch bei Harmonien, ebenso wie beim Melo-

dischen, nicht nur in der Aufnahme des „Erklingenden“, sondern auch der immanenten Energiezustände, und die Dissonanz solcher Zusammenklänge rührt nicht von einem klanglich-dissonanten Reizeindruck, sondern von einer linear wirkenden Spannkraft her.

Ein Akkord ist durch die Alteration wie ein elastisches Gebilde an seiner Oberfläche dehnbar und verzerrbar.

Verschmelzung der Spannungen.

Die Erscheinung aber, daß sich der ursprünglich lineare, nur einer Stimme innewohnende Erregungszustand aus einem Tone der Stimme dem Akkorde als Ganzem mitteilt, in den er fällt, ist eine Wirkung der Kohäsionserscheinung zwischen den Tönen, der verschmelzenden Kraft, die nach Stumpfs Definition (vergl. S. 65) zwei Töne „nicht als Summe, sondern als Ganzes“ erscheinen läßt. Wir nehmen zufolge der eintretenden Verschmelzung zwischen den Tönen den Akkord als einen Komplex, eine kompakte Gesamtheit, als einen Eindruck auf, und zwar nicht nur im Hinblick auf den klanglichen Sinneseindruck, sondern auch hinsichtlich der in ihn einfließenden Spannungszustände. Daher ist im Hinblick auf diese Spannungserscheinung in der klanglichen Akkordgesamtheit von potentieller Energie in einem Sinne zu sprechen, der von der melodisch-kinetischen zu sondern ist. Die klangliche Masse des Akkordes wird mit einer Spannung geladen, indem sich die Energie eines einzelnen Tones, die aus seiner Zugehörigkeit zu einem linearen Zusammenhang resultiert, über die Akkordgesamtheit ergießt, ähnlich wie ein Körper von einem Spannungszustand durchsetzt sein kann, der sich ihm von der Spannungserregung einer einzelnen Stelle aus mitteilt, z. B. eine elastische Oberfläche von der Gesamtspannung, die von einer einzelnen Druckstelle ausgeht. Wir können am besten, in Anlehnung an Stumpfs Bezeichnung für die ursächliche Kraft der Kohäsion, von einem „Überschmelzen“ des Energiezustandes sprechen. Im Akkord liegt nicht nur eine klangliche Verschmelzungswirkung vor, welche die Töne zu einer Einheitsempfindung zusammenfaßt, sondern auch eine Verschmelzungswirkung, welche die Spannungszustände einzelner Akkordteile über den ganzen Akkord zerströmen läßt. Ein Akkord für sich als klanglich-gehörsmäßig aufzunehmende Erscheinung wäre nach physikalischer Gesetzmäßigkeit bestimmbar; der Akkord als musikalische Erscheinung ist von Energien durchsetzt.

Einzelheiten als Belege.

Das Überfließen des Spannungszustandes, der aus der lebendigen Kraft eines Einzeltones hervorgeht, über den Akkord als ganzen (potentielle Energie), findet in einer großen Reihe von Gesetzen der praktischen Harmonielehre Ausdruck und Bestätigung, aus denen hervorgeht, daß auch ein gesonderter Begriff von Spannungsenergien, die den ganzen Akkordklang betreffen, neben den melodisch-kinetischen Spannungen aufzustellen ist. Eine der interessantesten und zugleich jedem Musiker wohl vertraute Bestätigung liegt z. B. in der musiktechnischen Arbeitsweise bei den sogenannten enharmonischen und modulatorischen „Umdeutungen" vor. Auch diese Umdeutungen sind in Wirklichkeit viel mehr als ein bloßes „Deuten" harmonischer Zusammenhänge. Geht man z. B. von der alterierten Klangform c-e- $\left\{\begin{matrix}\text{as}\\ \text{gis}\end{matrix}\right\}$ aus, in der, wenn sie etwa nach A-moll bezogen wird, c-gis ein alteriertes Quint-Intervall mit aufwärts gerichteter kinetischer Spannkraft im Tone gis darstellt, so kann nach einer häufig angewandten Modulationstechnik eine Umdeutung dieses Klangbildes vorgenommen werden, z. B. als c-e-as in das Bereich von F-moll; dann lautet sein Grundton as, die Terz c und e ist die aufwärts alterierte Quinte: mit dieser neuen Deutung läge aber im Tone e aufwärts gerichtete kinetische Spannkraft, die beim Eintritt des Klanges in der Tonhöhe $\left\{\begin{matrix}\text{as}\\ \text{gis}\end{matrix}\right\}$ lag: bei der Auflösung hat dann der die Dissonanzspannung tragende Ton e nach f geführt zu werden, sobald jene Umdeutung vorgenommen wurde. Daß aber solche Umdeutung überhaupt möglich und modulatorisch verwertbar ist, legt besonders kennzeichnend die Berechtigung dar, von potentieller, d. h. dem Klange als Ganzem innewohnender Energie neben kinetischer im Hinblick auf einen Einzelton und eine Einzelstimme zu sprechen; denn die durchgehende gleichmäßige Verschmelzung durch die großen Terzen des Klanges hindurch bewirkt die der intellektuellen Umdeutung erst zugrunde liegende Möglichkeit, die Spannkraft, die im Klange liegt, an andrer Stelle zu entladen als aus dem Stimmenzusammenhang und dem Tone, aus dem sie ursprüngich in den Akkord als Gesamtheit überging, ähnlich wie z. B. ein Funke aus einem elektrisch geladenen Körper an anderer Stelle gezogen werden kann, als an der Einführungsstelle der elektrischen Spannung. Nur dadurch, daß der ursprünglich im Tone gis liegende kinetische Zustand sich über die Klangmasse des Akkords ergießt, können wir auch bei der musikalischen Verarbeitung im Akkord als einem Ganzen, nicht mehr bloß im ursprünglichen chromatischen Einzeltone, die Ausgangsspannung (die potentielle Energie) wahrnehmen und aus einem anderen Tone „ableiten", d. h. auslösen. Das Moment der Bewegungsspannung konnte im Klanggebilde statt aus gis, dem Tone, in dem es ursprünglich eingeleitet war, aus e weitergeleitet werden (man hätte es ebenso in anderer Umdeutung nach $\left\{\begin{matrix}\text{his}\\ \text{c}\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}\text{fes}\\ \text{e}\end{matrix}\right\}$ wandern lassen können). Darum ist anstatt von „Umdeutungen" besser von „Kraftumschaltungen" zu sprechen. Das „Umdeuten" (intellektueller Prozeß) geht schon auf (psychologisch zu begründende) Erscheinungen zurück, deren Ursprung und Möglichkeit in der Spannkraft und ihrer Auslösbarkeit an verschiedenen Stellen der Akkordoberfläche beruht.

Ein weiterer, aus der Technik der Harmonielehre herausgegriffener Beleg für das Überschmelzen eines Energiezustandes über die ganze Klangoberfläche liegt z. B. auch in der Übertragung von Vorhaltswirkungen auf konsonante Vorhalte; eine Vorhaltswirkung tritt bekanntlich nur da ein, wo durch die Fortschreitungsverzögerung einer Stimme eine Dissonanz entsteht, während in Bildungen, wo sich beispielsweise durch die Fortschreitungsverzögerung ein konsonantes Sext-Intervall vor der Weiterführung in die Quinte ergibt, das Charakteristische des Vorhaltes fehlt. Nach einer alten Regel der Harmonielehre ist aber die Vorhaltswirkung mit solchen konsonanten Fortschreitungsverzögerungen dann auch möglich, wenn diese zugleich mit einem dissonanten, eigentlichen Vorhalt auftritt, z. B. beim Zusammenfallen eines Sext- und Quartvorhaltes. Diese Anwendbarkeit des konsonanten Vorhalts geht nun auch darauf zurück, daß sich die dissonante Wirkung aus der vorgehaltenen dissonanten Quarte auch auf die konsonante Sext überträgt, und diese Erscheinung beruht wieder darauf, daß der spezifische Dissonanzzustand aus dem Ton der Quarte sich über den gesamten gleichzeitigen Zusammenklang als eine Einheit ergießt; woraus sich gleichfalls zeigt, daß von dem gesonderten Begriff eines Spannungszustands zu sprechen ist, der einem Akkord als Ganzem innewohnt, das ist potentielle Energie.

Aber nicht nur Energiezustände, sondern auch die übrige innere Beschaffenheit und spezifische Eigentümlichkeit eines Teiles vom Akkord teilt sich dem ganzen Akkord mit, durchdringt und überströmt ihn. Daraus erklärt sich eine weitere Reihe von Erscheinungen, die in der Praxis des harmonischen Satzes auf Schritt und Tritt angewendet werden. Daher z. B. die verschmelzende, ausgleichende Milderungswirkung von Terzen auf einen ganzen, auch scharf dissonanten Akkord (Füllwirkung der Terzen): ebenso liegt hierin eine Erklärung für den (von der Klangtheorie Riemanns grundsätzlich abgeleugneten) Terzenbau der Akkorde: die innere Beschaffenheit des Grundteiles vom Akkord, die Terzstruktur der konsonanten Grundform des Dreiklangs, wirkt weiter auf die Struktur der zu ihm noch hinzutretenden Erweiterungen. Auch das sind Belege für das Überschmelzen von Erscheinungen aus Einzeltönen und Einzelteilen eines Akkords auf die ganze Akkordmasse, welches der potentiellen Energie zugrunde liegt.

Die Akkorde als Träger von Energien.

Die Wirkungen der kinetischen Energie und deren Umsetzungen reichen ins Weite, bis tief in die Akkorde hinein viel bestimmender als man gewahr wird, wenn man gewohnt ist, alles Harmonische in der Betrachtung der klanglichen, sinnfälligen Erscheinungen selbst erschöpft zu sehen, d. h. desjenigen Teiles ihres Erscheinungskomplexes, der in Wahrheit nur das an der Oberfläche Liegende darstellt (analog wie beim Melodischen die erklingenden Töne) und das Sinnfällige und Berauschende der musikalischen Gesamterscheinung ausmacht; daß man aber dieses Hinaufwirken jener unter

der Oberfläche des Hörbaren gärenden Kraftempfindungen bis in die Akkorde selbst bisher in der Theorie übersah, rührt daher, daß sie das äußere Klangbild nicht entstellen, sondern dieses nur mit latenten Wirkungen und Spannungszuständen durchsetzen und damit Erscheinungen in der Harmonik herbeiführen, die nach rein klangtheoretischem Prinzip gar nicht zu erklären und bis auf ihre Ursachen zurückzuführen sind. So erfährt z. B. auch die klanglich-akustische Konsonanz des Dreiklangs, ohne äußere Veränderungen des Klanglichen selbst, tiefgreifende Beeinflussungen, die ihre ganzen Energieverhältnisse und damit ihre musiktheoretische Erfassung bestimmen. (Der gewaltige Aufschwung zur Wissenschaftlichkeit, den die Theorie der Harmonik in den letzten Jahrzehnten genommen hat [in allererster Linie durch Hugo Riemann], betrifft Theorien über den Bau der Akkorde und syllogistischen Zusammenhang zwischen den harmonisch-klanglichen Erscheinungen selbst; gegenüber diesen Errungenschaften oder vielmehr in Ergänzung zu ihnen, ist hier auf weitere, tiefer zurückliegende Komponenten in unserem Musikempfinden hinzuweisen, deren Wirkungserscheinungen mit aller rein klanglichen Einstellung nicht zu begründen sind; alle in noch so vollständig geschlossener Logik durchgeführte harmonische Systemisierung muß notwendigerweise Lücken enthalten, muß ferner in ihren Ergebnissen Modifikationen der aus dem rein Klanglichen aufzuweisenden inneren Gesetzmäßigkeiten erfahren und vermag niemals alle zutage tretenden Erscheinungen zu begründen, solange sie nicht jene weiteren Komponenten unseres musikalischen „Hörens“ mit heranzieht.)

Verhältnismäßig einfach sind die Wirkungen der kinetischen und potentiellen Energie in einem solchen Zusammenhang zu erkennen, wo das Bild der Verarbeitung ihre Herkunft aus melodischer Linienenergie noch unmittelbar und deutlich vortreten läßt, wie dies z. B. der Fall ist, wenn einer oder mehrere Einzeltöne innerhalb eines Akkordes eine lebendige Kraft aus einem in der Satzanlage ausgeführten melodischen Zusammenhang der Satzstimmen enthalten, mag nun dieser, wie bei der Chromatik oder bei motivischer Geschlossenheit der Linienphasen, in erhöhter Intensität sich geltend machen, oder nur aus der Bewegungsempfindung innerhalb einer Linienformung überhaupt hervorgehen. Aber für die Harmonik kommen auch Wirkungen potentieller Energie in Betracht, welche sich im Akkordklange für sich, ohne weiteren Verarbeitungszusammenhang mit der melodischen Stimmführung eines Satzes, latent

erhalten, so daß sie in ihm wirkend bleiben. Unschwer wird dies zunächst zu verstehen sein, wenn man an dissonante Akkordbildungen denkt, die, wie z. B. die alterierten Akkorde, auch frei, ohne vorherigen verdeutlichenden Stimmführungszusammenhang, aus ihrer Weiterführungstendenz auch ihre Herkunft aus melodischer Bewegung erkennen lassen, wenn auch diese hierbei nicht in Wirklichkeit durchgeführt ist; das ist z. B. der Fall, wenn ein alterierter Klang, etwa: e-gis-b, frei, ohne vorangehende Entwicklung der Stimmen, einsetzt, und die chromatische Bewegungsenergie des Tones b mit ihrer Tendenz nach Auflösung in den Ton a die Form: e-gis-b als Ableitung von der (möglicherweise gar nicht angetönten) Grundform: e-gis-h erscheinen läßt; b ist dann eben von h ausgehende und nach a gerichtete Bewegungsspannung, ohne daß auch der Ton h selbst vorher gebracht werden mußte; es genügt, daß auf diesen Ton als Ausgang die in b liegende Bewegungsspannkraft zurückgeführt wird. Solche frei einsetzende alterierte Akkordbildungen tragen eine nach Auslösung drängende Spannung in sich, die durch keine ausgeführte vorhergehende Linienbewegung eingeleitet zu sein braucht: wir schaffen und ergänzen uns diese aus dem Zusammenhang; schon in dem unvorbereitet einsetzenden akkordlichen Klang an sich, kann mithin Energie latent sein; in dem alterierten Tone ist kinetische Energie vorhanden, die aus einem (nicht angetönten, aber aus dem Zusammenhang zu ergänzenden) Bewegungsursprung hervorgeht und hinsichtlich des Akkordes, in dem die Spannung sich verfestigt, ist von potentieller Energie zu sprechen.

Doch gibt es auch solche, in den Akkorden an sich liegende, verfestigte, potentielle Spannungen, die nicht mehr wie diese chromatischen Alterationsveränderungen in solcher Stärke spürbar hervortreten, daß sie durch die Erregung eines intensiv zu empfindenden Andrängens nach melodischer Weiterführung den musikalischen Satz beeinflussen; in gleicher Weise erhält sich, oft nur rudimentär, eine viel schwächere Energie in Nachwirkung, und diese wird, namentlich bei akkordlichen Konsonanzformen, dadurch meist der unmittelbaren Verspürbarkeit entzogen, daß die Verschmelzungswirkung im Klanglichen jene mitschwingenden Unterspannungen des Kräftespiels übertäubt und damit die potentielle Energieempfindung sich nicht mehr so stark geltend macht, daß sie als Widerspruch zu einem Abschluß wirkt. Und doch ist eine ganze Reihe grundlegender und einfacher harmonischer Erscheinungen nur aus diesen Energien

zu erklären. Die innere Konstitution des Akkordes ist durch das latente Nachwirken gewisser verfestigter Energieverhältnisse, in denen eine ursprünglich kinetische Kraft sich wirkend erhält, bestimmt und durch diese erscheint, mögen sie auch für das Bewußtwerden zurückgedrängt sein, nichtsdestoweniger unser ganzes musikalisches Empfinden und die harmonisch-theoretische Gesetzmäßigkeit beeinflußt.

Die Dominantspannung.

Zum Erkennen und auch zur Empfindung dieser leisen Regungen von Bewegungswillen und Spannung in den Akkorden, ist am leichtesten zu gelangen, wenn man von der Leittonspannwirkung in der einfachen Skala ausgeht; während wir nämlich bei der gesamten melodischen Chromatik und auch bei deren Umsetzung in die potentielle Spannung der akkordlichen Alterationsbildungen die spezifische Art der Leittonspannkraft in erhöhter Intensität wahrnehmen, ist eine Leittonspannung in geschwächter Intensität da verfestigt, wo wir von den harmonischen Dominantwirkungen sprechen. Darunter versteht man zunächst die den Dominantklang einer Tonart selbst kennzeichnende Empfindung eines Zurückdrängens in die Tonika, die bekannte Kadenzwirkung, welche wegen ihrer Bestimmtheit von altersher als die „authentische“ Kadenz bezeichnet wurde; dieser Charakter der Bestimmtheit beruht in der Empfindung der Energieauslösung, welche sich in dieser Kadenz vollzieht.

Die Dominantwirkung selbst ist aber eine Folge von latenter, rudimentärer, nur schwach nachwirkender Energie im Akkord, die nicht mehr als Schärfe einer Dissonanz bemerkbar wird, aber als besondere Spannkraft doch ihre grundlegende Bedeutung für die Harmonik besitzt; sie stellt nichts anderes dar als eine Verfestigung der Leittonspannung, die sich zufolge ihres besonders deutlich hervortretenden Bewegungsdranges in die Tonika auch außerhalb des ganzen ausgeführten melodischen Skalenzusammenhanges wirkend erhält. Schon in der einfachen Skala selbst wird der als harmonischer Oberklangston verhältnismäßig stark zur Geltung kommende Quintton (z. B. in C-Dur der Ton g) unwillkürlich mit der 7. Stufe (h) in engeren Zusammenhang gebracht. Heben wir aber den Akkord der Dominante aus einem tonartlichen Zusammenhang heraus so erhält sich infolge der in unser unbewußtes Musikempfinden übergegangenen Vertrautheit mit der Eigenart der Skala, der melodischen

Grundform einer Tonart, die Verknüpfung der Leittonwirkung mit der großen Terz h des Dominantgrundtones g; wenn auch nicht mehr in ursprünglicher Stärke der lebendigen melodischen Bewegung selbst, so dringt die Spannkraft als rudimentäre Nachwirkung in das Klangbild der Dominante ein. Dominantwirkung ist ein potentieller Energiezustand im Akkord, der auf kinetische Energie zurückgeht, die Zieltonbewegung in der Skala mit der charakteristischen erhöhten Spannungsempfindung im Leitton. Das Leittonempfinden, also die Energieerscheinung, ist ebenso wie der theoretischen Bedeutung nach auch historisch das Primäre; daß die (den Dominantseptakkord ausmachenden) Töne g, h und f als stärkste Energietöne aus der Skalendynamik herausspringen, wurde schon S. 43 ausgeführt.

Es tritt aber beim Dur-Dreiklang, z. B. g-h-d, noch ein weiteres ursächliches Moment für seine nach Weiterführung drängende Ausgangsspannung hinzu, und zwar im Sinne einer gleichgearteten Spannkraft. Wir verbinden nicht nur den Dominantton (g) mit dem Leitton (h) selbst, so daß in die große Terz der Dominante etwas von der aufwärts gerichteten Leittonwirkung der 7. Skalenstufe gelangt, sondern das Intervall einer großen Terz neigt auch schon an sich aus dem weiteren Grunde zu halbtonartigem Weiterdrängen, weil wir auch aus der einfachen Bewegungsform der Dur-Skala nach der Terz über dem Grundton die Leittonfortschreitung zur Quart in unser tonartliches Grundempfinden aufgenommen haben. Die Ursache, daß in der Skala die Leittonfortschreitung bei der Bewegung von der 3. zur 4. Stufe zu keiner so intensiven kinetischen Wirkung gelangt, wie bei der Auslösnng von der 7. zur 8. Stufe, liegt, wie bereits ausgeführt, darin, daß uns die Oktave in viel deutlicherer und intensiverer Art als Zielton schon unbewußt von selbst hervortritt, wie die Quarte. Aber infolge dieser leittonartigen Wirkung, die der Ton e als letzte Bewegungsannäherung vor dem Zielton f des ersten Skalentetrachords enthält, und die sich, wenn auch schwächer aus der übrigen Tonleiter abhebt, erscheint die Skala eigentlich in zwei dominantische Teile, c-f und g-c zerlegt. In gewissem Maße verknüpft sich daher auch schon mit der Dur-Terz über einem Grundton (e über c in C-Dur), nicht nur mit der Dur-Terz über einer fünften Tonleiterstufe (h über g in C-Dur), ein leiser Fortbewegungsdrang, der dem Eintritt der 4. Stufe der Tonleiter als nächster Halbtonentfernung zustrebt. Auch diese schwächere Leittonwirkung aus der Fortschreitung von der 3. zur 4. Stufe bewirkt also eine Spann-

kraft im Intervall einer großen Terz überhaupt, welche zur Spannung hinzutritt, die sich in einer überdies auf die Dominantstufe bezogenen großen Terz verfestigt.

Die unterdominantische Entwicklungstendenz der Dur-Tonalität.

Trotz ihrer rudimentären Intensität begründet aber diese latente Energie überhaupt erst das ganze Kräftespiel, welches zwischen harmonischen Fortschreitungen waltet und diesen von den einfachsten tonalen Kadenzwirkungen an zugrunde liegt; denn sie erregt zunächst die Dominantspannung einer Harmonie der V. Stufe, die zur I. Tonika-Harmonie drängt. Aber auch mehr: jeder Dur-Akkord überhaupt, auch wenn er nicht als Bildung einer 5. Tonartstufe ursprünglich gedacht ist und beispielsweise für sich allein angeschlagen wird, hat nämlich die „Tendenz“[1]), sich als Dominante durchzusetzen; der C-Dur-Dreiklang z. B., für sich angetönt, enthält den Trieb einer Weiterführung in den F-Klang, als dessen Dominante er sich durchzusetzen strebt; wir neigen dazu, ihn trotz seiner Konsonanz nicht als für sich bestehend, sondern als Anfang einer harmonischen Kadenz aufzufassen, die gegen seine Unterdominante hindrängt. Die Ausgangsspannung, die in jedem Dur-Akkord vorliegt, auch wenn er nicht als 5. Stufe einer Tonart eingeführt ist, ist als dominantisch in weiterem Sinne zu bezeichnen. Sie geht auf die schwache latente potentielle Energie zurück, die aus der leittonartigen lebendigem Kraft im Terzton resultiert; der Ton e gravitiert in C-Dur gegen f hin.

Aus diesen Gründen wirkt ein für sich angeschlagener Dur-Klang, wenn auch als klanglich konsonante Abschlußform, nicht als für sich bestehende, absolute Klangruhe, als „These“ (Riemann), sondern als „Tendenz“ (Halm), er strebt sich im Sinne der Unterdominantrichtung fortzusetzen. Jeder Dur-Dreiklang enthält eine Rückschlagskraft entgegen der Entwicklung des Quintenzirkels; C-Dur strebt mit einer Anfangsspannkraft gegen F-Dur oder F-Moll zurück, also entgegen dem Sinn der Oberton-Entstehung, welche umgekehrt c aus f, g aus c usw. auslöst. Diese Rückschlagskraft ist aus der kinetischen Energie und deren Umsetzung zu potentieller Energieform zu erklären; keinerlei harmonisch-klangliche Ableitung vermag sie zu begründen, da sie gar nicht durch eine „klangliche“, d. h. rein gehörsmäßig aufzunehmende Erscheinung hervorgerufen ist.

[1]) Ausdruck von August Halm („Harmonielehre“, Verlag Göschen).

Aber dieses Hinstreben jedes Dur-Grundakkordes nach der Unterdominante, z. B. von C-Dur nach dem Akkord von f, ist nicht bloß durch die Entstehung einer Leittonverfestigung im Terzton, sondern schon in dem kinetischen Vorgang selbst begründet, der das Grundgeschehen bei der Skalenerformung darstellt. Vergegenwärtigt man sich nochmals den vom Grundton zu seiner Oktave streichenden lebendigen Bewegungszug als den eigentlichen Ursprung und wesentlichen, primären Inhalt der Skala, so hebt ihre zugleich gegen den Quartton als Zwischenziel hinstrebende Bewegungsdynamik (vgl. S. 43) diesen in besonderem Sinne hervor: denn unter dem kinetischen Grundvorgang der Skalenentstehung war ein noch wesentlich im Unterbewußten liegender Prozeß zu verstehen, der auch noch nicht die bewußte Verdeutlichung der einzelnen Skalentöne in sich schließt, oder diese wenigstens nicht gegenüber der Energieempfindung in den Vordergrund rückt, wobei, wie schon betont, nicht an Unmusikalische und an eine Schwierigkeit in der Fixierung der Einzeltöne und — Intervalle gedacht werden muß, sondern an den rein psychologischen Vorgang, der immer, auch bei hochentwickeltem harmonischem Tonbewußtsein und der Fähigkeit sofortiger Organisierung in den Einzeltönen, als der genetisch primäre und tragende Inhalt aller melodischen Erformung festzuhalten ist. Indem nun innerhalb dieses Bewegungszuges der als Zwischenzielton vordringende Streckenpunkt des Quarttones zuerst an die Oberschicht bewußter, klarer klanglicher Fixierung herausragt und vom musikalischen Hören herausgefaßt wird, ist vom Grundgeschehen in der Skala her im Tonartempfinden ein Streben nach Heraushebung des Quarttones erweckt; die C-Dur-Empfindung ruft an sich den Ton f in gewisser Bedeutsamkeit hervor, auch ohne daß noch die erwähnte Dominantspannung in der Terz in Betracht kommt; die Bewegung und ihr Spannungsverlauf über zwei dynamisch gleichartige Hälften ist es, welche den Quartton gewissermaßen heraussticht, und diese Einstellung auf den Ton f verstärkt sich, wenn man nicht mehr an den primären, unterbewußten Vorgang, sondern an das klare klangliche Tonartempfinden denkt, hier bis zu der im C-Dur liegenden Tendenz, den unterdominantischen Ton f selbst als Tonika durchzusetzen. Diese Tendenz, welche schon der einfachen melodischen Fortschreitung eines Quartsprunges c—f den Charakter einer „Erfüllung", einer Bestimmtheit verleiht, analog wie der dieser Grundtonbewegung entsprechenden harmonischen Fortschreitung, ist demnach in der Be-

wegungsdynamik begründet. — (Der hier erwähnte psychologische Vorgang läßt sich, wenn auch in vergröberter Weise, zur Darstellung bringen, wenn man auf einem Instrument die Skalenverbindung von c—$\bar{c}$ in der Art spielt, daß man Ausgangs- und Endton kräftig anschlägt, in der übrigen Bewegung aber durch ganz leisen und sehr flüchtig hinüberstreichenden Anschlag die Einzeltöne etwas verschleift, wobei man leicht wahrnehmen kann, wie sich der *Ton* f, gegen welchen die erste Bewegungshälfte sich schärft, heraushebt, und die Neigung, dieses f bestimmter durchzusetzen, ist demnach durch die Bewegung angeregt, im Gegensatz zum Mitschwingen des Dominanttones g als *klanglichen* Obertones).

Allen dominantischen Wirkungen liegt ein Kräftespiel zugrunde, das den Drang von Dominante zur Tonika, also von einem Dur-Dreiklang in seine Unterdominante hervorruft, so daß wir von tonartlichem Gleichgewichtsspiel zwischen lebendigen Strömungen, von Empfindungsenergien in den dominantischen und unterdominantischen Beziehungen zu sprechen haben, nicht nur von einer aus der physikalisch entstehenden Quintenreihe und dem harmonischen Bild des Quintenzirkels konstruierbaren Wechselstellung zwischen einer Tonika und ihren beiden Dominantrichtungen. Diese Ausgleichsmitte harmonischer Kraftempfindungen von Ober- und Unterdominantwirkung ist erst die Tonika; so entsteht erst die eigentliche Tonikaempfindung, d. i. harmonisches Abschlußgefühl und Gleichgewichtsempfindung, wenn Ober- und Unterdominantstufen dem Abschluß vorangingen. Auch hieraus erklärt sich die besonders deutliche tonartbestimmende Kraft der einem Klange voraustretenden Dominante (die Fortschreitung der *authentischen* Kadenz V—I); diese rührt neben den bereits erwähnten Ursachen daher, daß durch das Voranschlagen der Dominante vor der Tonika von vorneweg schon ein Gegengewicht gegen die in jedem Dur-Klang liegende Neigung zur Weiterführung in die Unterdominante hergestellt ist, wodurch die Auslösung in den Tonika-Akkord eine entscheidende Wirkung gewinnt.

Die *Rückschlagskraft* in jedem Dur-Dreiklang, ein potentieller Spannungszustand im Akkord, der aus latenter Leittonwirkung im Terzton, also aus kinetischer Energie herrührt, bewirkt die im Akkord liegende Anregung zu harmonischer Weiterentwicklung und begründet die ineinander wirkenden Kräftevorgänge innerhalb der harmonischen Tonalität selbst, den „Dynamismus" der Harmonik. Nicht nur bei Dominanten, sondern überhaupt bei harmonischen

Funktionen sind es lebendige Energien, welche ihre eigenartige Verbindungswirkung mit der Tonika begründen. Die harmonischen Verbindungen beruhen daher, wie schon hinsichtlich der Dissonanzwirkungen zu betonen war, auf keinem bloßen „Beziehen", keiner bloß intellektuellen Tätigkeit der „Auffassung" und des Denkens, (Riemann), sondern finden in der „Einheitsbeziehung", der harmonischen Logik, nur ihre Umschreibung und Bestätigung aus dem geschlossenen harmonischen System heraus, während ihre erregenden Ursachen in Erscheinungen liegen, welche psychologisch zu begründen sind. Wie hinsichtlich des Bewegungsimpulses, der an einem Tone ansetzt und durch eine Linienphase zu Zieltönen der melodischen Entwicklung führt, von melodischer Anfangsenergie, so ist hinsichtlich der latenten potentiellen Energie jedes Dur-Akkordes, die seine Verbindung mit einem weiteren (zu ihm unterdominantischen) Klange in einer schwachen, latenten Spannkraft anregt, von „tonaler Anfangsenergie" zu sprechen, da diese Spannungserscheinung das ganze Kräftespiel der tonalen Harmonik hervorruft. Der harmonisch-tonale Zusammenhang ist eine durch potentielle Empfindungsenergien hervorgerufene innere Verbindung und Wechselwirkung, die aus dem Zustreben einer Dur-Dreiklangsform gegen eine zu ihr unterdominantische Akkordform hervorgeht, z. B.: V—I, I—IV usw. Die ganze Harmonik ist von Kraftströmungen unterhalb der erklingenden Akkordformen unterspielt.

Die Energie der Terz.

Schon in dem zweitönigen Intervall der großen Terz an sich liegt eine tonale Triebkraft und sie enthält zufolge dieses rudimentären potentiellen Energiezustandes, den wir in der Dreiklangskonsonanz zwar nicht mehr in unmittelbarer Schärfe einer Dissonanz aber als subtile, latente Spannwirkung wahrnehmen, etwas von akkordzersetzender, d. h. aus dem ruhenden Akkordgefüge herausdrängender Kraft; in ihr liegt der Anfang des Wiederausbruchs von Bewegung aus den zur Akkordeinheit verschmolzenen Klängen. Und wenn in Harmonien mehr als eine große Terz enthalten ist, so tritt immer besonders grelle Dissonanzwirkung ein, und diese ist wieder nicht als klangliche Dissonanzwirkung zu begründen, wenigstens nicht ausschließlich, sondern als energetische Dissonanzwirkung.

Diese Spannkraft der großen Terzen erreicht z. B. eine besonders charakteristische, unmittelbar als akuten Dissonanzzustand

sich geltend machende Intensität schon in der Summierung zweier Dur-Terzen zum sogenannten übermäßigen Dreiklang, einer der grellsten und eigentümlichsten (auch in theoretischen Untersuchungen meist diskutierten) Dissonanzen in der Musik, einer Dissonanz, die kein einziges klanglich-dissonierendes Intervall enthält, wie immer man die in ihm enthaltenen Töne paarweise zu einander bezieht; der übermäßige Dreiklang ist vielmehr ausschließlich und typische „Erregungsdissonanz“; denn alle seine Töne sind paarweise ihrem Klange nach in konsonanten Intervallen angeordnet, z. B. c-e, e-gis, und c-$\begin{Bmatrix}\text{as}\\\text{gis}\end{Bmatrix}$, welches wir, für sich als zweitöniges Intervall angetönt, als c-as, also als konsonante Sext hören, so daß nirgends zwischen einem der Tonpaare des ganzen Klangmassivs eine klangliche Dissonanz vorliegt; der Akkord ist daher gänzlich von akustischer, von „Trübungsdissonanz“ frei. Die übliche Erklärung, daß wir nicht in einem Klang gleichzeitig c-gis und c-as hören, mithin verschiedene Auffassungen derselben Tonhöhen vornehmen können (Riemann), stellt wieder nur einen Beleg für die Dissonanzerscheinung aus dem Syllogismus eines theoretischen Systems heraus dar, aber nicht die Begründung für die Dissonanz und ihre Entstehung (vgl. hierzu S. 47). Die Dissonanzempfindung geht vielmehr aus den Bewegungsenergien hervor, von denen dieser Klang durchsetzt ist, und zwar liegen hier in zwei Momenten energetisch-dissonante Erregungen, die in gleichem Sinne einander verstärkend zusammenwirken: in der nach Weiterbewegung drängenden Spannkraft des alterierten Quint-Intervalls, in dem die erhöhte Bewegungsintensität des chromatischen Übergangs liegt, dazu kommt ferner die gleichartig wirkende Spannung der beiden übereinander getürmten großen Terzen, deren jede für sich latente Energiewirkung schon enthält. Der übermäßige Dreiklang ist demnach einer der reinsten und zugleich grellsten Fälle von Energiedissonanz; es liegt hier eine rein psychologisch zu begründende Dissonanzerscheinung vor.

Das Problem des Dur-Moll-Gegensatzes.

Auch das Problem der beiden Tongeschlechtsformen, des Dur- und Moll-Dreiklanges, ist nur auf gegensätzliche Richtungen der potentiellen Akkordenergie zurückzuführen. Das Problem vom Dur und Moll, das seit Jahrhunderten die Theorie beschäftigt und soviel

wie kaum ein anderes schon erörtert wurde, liegt nicht in der Strukturverschiedenheit von Dur- und Moll-Akkord, noch bloß in dem chromatischen Unterschied in der Terz, sondern der Kernpunkt des Problems liegt in der eigentümlichen Erscheinung der direkten Gegensatzwirkung, welche in unserem musikalischen Empfinden gerade dem Dur- und Moll-Dreiklang innewohnt, eines für das harmonische Empfinden geradezu elementaren Gegensatzes, wie von Positiv und Negativ, Hell und Dunkel usw., der sich auch in den Worten „Dur" und „Moll" und der Ausdrucksweise von zwei „Tongeschlechtern" in der Musik ausdrückt und der ganzen harmonischen Theorie zugrunde liegt. (Bezüglich der Widerlegungen der hauptsächlichsten unter diesen Erklärungsversuchen in der Musiktheorie, insbesondere auch der dualistischen Moll-Begründung Riemanns, verweise ich auf meine Ausführungen a. a. O. S. 75 ff.) Zahllose und oft wenig voneinander abweichende theoretische Erörterungen gelangen im Grunde nur dahin, die Verschiedenheit im Klange des Dur- und Moll-Akkordes, aber nicht ihre Gegensatzwirkung zu begründen, oder sie beschränken sich darauf, das Problem auf die Frage zu konzentrieren, wie die Moll-Form überhaupt aus der ursprünglich in der Natur (dem Oberklang) gegebenen Dur-Form eine Ableitung erfahre. Einzig Hugo Riemann faßt das Problem wenigstens bei seinem eigentlichen Kerne, der direkten Gegensatzwirkung vom Dur- und Moll-Klange an; aber seine duale Theorie, welche von der Hypothese ausgeht, daß zu jedem Ton nebst der Oberklangsform die genau entgegengesetzt konstruierte, symmetrisch umgekehrte Unterklangsform gehöre, (z. B. f-as-c-e-g, Moll – Dur) verlegt damit jenen Gegensatz auf solche Dur- und Moll-Klänge, deren Grundtöne um eine Quinte voneinander abstehen, also z. B. auf C-Dur und f-Moll (klanglicher „Dualismus"); zwischen diesen Klängen besteht jedoch gar keine direkte Gegensatzwirkung, sondern diese liegt zwischen Dur und Moll der gleichen Stufe, F-Dur und f-Moll, C-Dur und c-Moll, usw., wie sowohl das unbefangene musikalische Empfinden als auch die künstlerische Verwertung des Dur- und Moll-Gegensatzes in den gesamten kompositorischen Schöpfungen lehrt. Damit trifft Riemanns Theorie schon in den Grundlagen an dem Problem vorbei.

Der Gegensatzwirkung von Dur und Moll ist rein klanglich überhaupt nicht beizukommen. Zwischen den beiden Konsonanz-

formen der Dreiklänge gleichen Grundtones, z. B.: c-e-g und c-es-g, liegt ein Gegensatz hinsichtlich der die Akkorde durchsetzenden Energieempfindungen, die unterhalb des Erklingenden selbst liegen. Die Verschiedenheit eines einzigen Tones, e oder es, bewirkt hier den polaren Gegensatz im harmonischen Grundempfinden, eine eigentümlich charakteristische Umfärbung, welche sich auch von der grellsten Verschiedenheit tonal fremdester, chromatisch in viel mehr Tönen abweichender Klänge, die etwa keinen einzigen Ton miteinander gemeinsam haben, ihrer Eigenart, wenn auch nicht der Intensität nach unterscheidet; und dies ist um so sonderbarer, als nicht nur Gemeinsamkeit zweier Töne, der Prim und Quint, vorliegt, sondern auch Gemeinsamkeit des klanglichen Konsonanzzustandes; Dur- und Moll-Dreiklang sind sogar überdies die beiden einzigen klanglich-konsonanten Dreiklangsformen.

Das Eigentümlichste an der Erscheinung des Dur- und Moll-Gegensatzes liegt demnach darin, daß die chromatische Verschiedenheit eines einzigen Tones, rein äußerlich und klanglich also eine verhältnismäßig geringe Differenz, jene elementare Gegensätzlichkeit des harmonischen Empfindens hervorruft; und der Kernpunkt der Frage, bei dem die Theorie anzusetzen hat, ist noch näher dahin zu präzisieren, wieso die Akkorde gerade in der Terz eine solche Empfindlichkeit tragen und wieso eine chromatische Veränderung dieses einzigen Tones, trotzdem sie nicht einmal zu klanglicher Dissonanzerscheinung führt, den Grundcharakter der harmonischen Empfindung vollauf umzustürzen und zum Eindruck polarer Gegensätzlichkeit umzustimmen vermag. Schon diese Erwägung muß aber zugleich dahin lenken, diese Gegensatzempfindung nicht in den mehr äußerlichen, sichtbar an der Oberfläche liegenden Erscheinungen der Verschiedenheit im Klangbild zu suchen.

Dur und Moll als Spannungsgegensätze.

Die eigentümliche harmonische Gegensatzempfindung beruht hier in der entgegengesetzt gerichteten latenten Leittonspannkraft, in den Terztönen. Im Dur-Klang liegt aus den durchgeführten Gründen die aufstrebende latente Leittonspannkraft der großen Terz; daß diese in der kleinen Terz des Moll ihren polaren Gegensatz für das musikalische Gefühl findet, ist folgendermaßen zu ver-

stehen: die Dur-Form des Naturklangs, die in rein klanglicher Hinsicht das Urbild der Konsonanz darstellt, erfährt in musikalischem Sinne durch die latente Energiewirkung der großen Terz über dem Grundton eine Durchsetzung mit einer nicht an die Oberfläche hervorgreifenden, schwach verspürbaren, aber in ihrer Bewegungsrichtung charakteristischen Spannkraft. Der Dur-Akkord selbst enthält, ungeachtet seiner klanglichen Konsonanz und Schlußfähigkeit, eine rudimentäre potentielle Energie. So ergibt sich die Erscheinung, daß das Klangurbild, der Naturklang, im musikalischen Empfinden eine schwache Ablenkung von der vollen Ruheempfindung im Sinne eines aufwärts gerichteten Bewegungsdranges erfährt, eine Ablenkung, deren rudimentäre Spannwirkung zwar vom Gesamteindruck des konsonanten Klanges übertäubt wird und nicht intensiv genug durchbricht, um die musikalische Schlußwirkung aufzuheben, aber die Charakteristik der Harmonieempfindung wesentlich mitbestimmt. Im Moll-Klang liegt nun zwar zwischen seinen beiden Terzen gleichfalls Verschmelzung zu voller klanglicher Konsonanz vor, seine Form selbst jedoch wird auch immer unbewußt auf die Urform unseres harmonischen Hörens, die Form des Naturklanges bezogen, nach der im klanglichen Hören alle Töne gravitieren. Infolge dieser Beziehung auf die Urform des Naturklanges ergibt sich aber aus der chromatischen Terzveränderung, trotzdem keine klangliche Dissonanz damit eintritt, eine abwärts gerichtete Bewegungsspannkraft in der Moll-Terz. Die Moll-Terz enthält damit eine Spannung gleicher Art wie die Leittonspannung und chromatische Alteration: charakteristische Bewegungstendenz. Diese bleibt jedoch wie die entgegengesetzt gerichtete Spannwirkung im Dur-Dreiklang gleichfalls bis zu einer nur rudimentären Andeutung abgeschwächt, da die grellere Wirkung der klanglichen Konsonanzverschmelzung ihre unmittelbare Verspürbarkeit aufsaugt. Das ist auch der Grund, warum bei der charakteristischen, abwärts gerichteten Spannkraft der Terz vom Moll-Dreiklang nicht im gewohnten Sinn von einer „Alteration“ gesprochen werden kann, sofern nämlich nicht die volle Intensität der eigentlichen chromatischen Alteration in ihr vorliegt. Aber Alteration ist auch nichts anderes als eine (verstärkt wirkende) Leittonspannung, und man kann von Alteration im weiteren Sinne einer melodischen Bewegungstendenz hier sprechen. Wenn diese auch rudimentär ist, so bestimmt sie doch die Charakteristik der harmonischen Empfindung im Moll-Akkord. Im Moll-Klang als Ganzem setzt sich die

schwache kinetische Energie der erniedrigten Terz zu einer dem Dur gegensätzlichen potentiellen Energieform um.

Daher die Empfindlichkeit im Tone der Akkordterz, deren chromatische Änderung sofort zu polarer Gegensätzlichkeit der Harmonieempfindung ausschlägt. Das Spezifische dieser gegensätzlich gerichteten Terzenergien ist aber viel deutlicher zu verspüren, wenn man sie einander in unmittelbarem Wechsel gegenüberstellt, so daß ihre Wirkungsrichtungen umgeschaltet werden, wenn man Dur- und Moll-Dreiklang ein und derselben Stufe nacheinander anschlägt, z. B. den C-Dur und c-Moll-Dreiklang, um sich auf die Charakteristik der Eindrucksverschiedenheit hierbei zu konzentrieren; dann tritt klarer auch für das musikalische Empfinden hervor, daß ihre Gegensatzwirkung nicht im (relativ geringfügigen) klanglichen Unterschied einer Halbtonveränderung oder in der symmetrischen Umkehrungslage von großer und kleiner Terz liegt, sondern in einer Richtungsumkehrung der Energiewirkung. Wie durchgängig die Theorie, welche bloß in den Klangformen den Urgrund aller harmonischen Erscheinungen sucht, lückenhaft bleiben muß, so gibt es auch im Dur- und Moll-Dreiklang noch Weiteres, im Unterbewußten Verborgeneres zu verspüren, als das, was den klanglichen Eindruck und ihre Konsonanz ausmacht, und auch hier ist, wie überall, das Unterbewußte, Unhörbare, für das Wesen der ganzen musikalischen Erscheinung von eigentlich gründender, elementarer und bestimmender Bedeutung.

Der Dur-Dreiklang ist also der äußeren Form nach das Naturklangbild, aber im musikalischen Sinne noch durchwirkt von der Leittonspannung in der großen Terz; nicht die Stimmung der Terz ist damit erhöht, sondern sie trägt aufwärts gerichtete Weiterführungstendenz in sich. Der Moll-Dreiklang hingegen ist eine genau gegensätzliche Modifizierung des Naturklangs-Vorbildes durch hereinspielende Energiewirkungen; denn indem wir ihn auf dieses immer unbewußt beziehen, erscheint in der erniedrigten Terz eine abwärts gerichtete Bewegungsspannung hervorgerufen, deren Wirkung gleichfalls rudimentär bleibt, da sie überdies in klanglicher Konsonanz auftritt und durch diese gedeckt wird. Die erniedrigte Moll-Terz gelangt daher nicht annähernd bis zur Wirkungsintensität der chromatischen Alterationsbildungen. Die Energieempfindung ist gleich geartet wie im Dur, kinetische Spannung im Terzton, (potentielle im Hinblick auf den ganzen Akkord), aber entgegengesetzt gerichtet, abwärts.

Dur- und Moll-Klang tragen also harmonische Gegensatzwirkung hinsichtlich der potentiellen Energie innerhalb der Dreiklangskonsonanz. Und bleibt auch einerseits im Dreiklang an sich die spezifische Energiewirkung in der Terz durch den gesättigten sinnlichen Eindruck der klanglichen Konsonanzverschmelzung übertäubt, so erklärt sich andrerseits das Vortretende der all unser harmonisches Hören begründenden Charakteristik, die im Gegensatz des Dur-Dreiklangs zum Moll-Dreiklang gleichen Grundtones liegt, daher, daß innerhalb der klanglich konsonanten, also zur Ruheempfindung ausgeglichenen Akkordform die energetische Empfindungserscheinung selbst um so reiner zur Geltung kommt, ungetrübt durch akustische Dissonanzerscheinungen. Klanglich wäre aus der Terzverschiedenheit immer nur ein Unterschied zwischen: c-es-g und c-e-g zu erklären, wie er überall zwischen chromatisch in einem Ton verschiedenen Klängen vorliegt, aber das Moment des Gegensatzes, also viel mehr als eines bloßen Unterschiedes, liegt jenseits des Klanglichen, in den Energieverhältnissen, begründet. Dur und Moll sind gegensätzliche Spannungsformen im konsonanten Klang.

Dur-Dreiklang und Moll-Dreiklang enthalten beide im Konsonanzbild Abweichungen von der absoluten Akkordruhe, einem Begriff, der im musikalischen Sinn imaginär bleibt. Der physikalische Naturklang, die Grundform aller Harmonik, ist für die Musik nicht tote Materie, wenn wir ihn auch als Urbild der Ruheempfindung hören, sondern er erfährt im musikalischen Sinn sofort durch das Eingreifen der heterogenen kinetischen bezw. potentiellen Kraftempfindungen eine „Verlebendigung". Es tritt ein Weiteres, was in der physikalischen Erscheinung selbst nicht gegeben ist, in ihn ein. Absolute Ruheempfindung in der Musik gibt es nicht; wo nicht Bewegung geschieht, liegt Wille zu Bewegung verborgen. Schon beim konsonanten Dreiklang ist nur die Form selbst zu physikalischen Erscheinungen in Beziehung zu bringen, die Art aber, wie wir den Akkord musikalisch „hören", ist nur als psychologische Erscheinungsform bestimmbar. So deckt sich auch der Dur-Dreiklang, der Anfang aller Akkordtheorie, nur der äußeren Form nach mit dem Naturklang — die minimalen Verstimmungen durch die gleichschwebende Temperatur kommen in diesem Zusammenhang nicht in Betracht — den Grund zu seiner inneren Konstitution erfassen wir jedoch nur voll, wenn wir seinen musikpsychologischen Energiezustand mitberücksichtigen. Nur im akustischen Sinne gäbe es ein

Akkordbild von absoluter Ruhe, eine Urkonsonanz; im psychologischen Sinn des musikalischen Empfindens dringen in diese Modifikationen ein. Auch in der völlig geglätteten ruhenden Oberfläche liegt Oberflächenspannung.

Hingegen stellen andrerseits Dur- und Moll-Klang die geringsten bei Akkorden überhaupt möglichen Abweichungen von der imaginären Akkordruhe dar. Mit unseren gebräuchlichen Begriffen von musikalischer Schlußempfindung und Klangkonsonanz ist natürlich dieser als imaginär aufgestellte Begriff von absoluter Akkordruhe nicht zu verwechseln. Schlußempfinden bleibt immer ein relativer Begriff und auch im Ruhezustand der Klangkonsonanz sind noch latente Spannungen enthalten. Die beiden Dreiklangsformen Dur und Moll sind wohl in der praktischen Verarbeitung abschlußfähig und im Sinne der Harmonielehre konsonant, aber das enthebt noch lange nicht davon, latente Bewegungskräfte, Empfindungsenergien, gegensätzlichen Willen und „Tendenz" in ihnen zu erkennen und zu formulieren, welche übrigens von der Theorie längst richtig erfühlt sind, indem sie von aufstrebender Charakteristik im Dur und abwärtsstrebender im Moll spricht. So enthält der Dur-Dreiklang von derjenigen eigentümlichen harmonischen Grundempfindung, welche wir als Dur-Charakter der ganzen Tonalität bezeichnen, eine Charakteristik nicht klanglich im Keime, sondern als andrängende latente Energiespannung; das gleiche gilt vom Moll. Darum ist mit Untersuchungen und Berechnungen am Klangbild für die Lösung des Dur- und Moll-Problems gar nichts anzufangen.

Da aber die im Dur- und im Moll-Dreiklang liegende Abweichung von absoluter Akkordruhe nicht in klanglichen Momenten, einer Stimmungsdifferenz, sondern in latenten Energieempfindungen beruht, kann auch nicht der Dreiklang mit „neutraler" Terz (d. h. mit Vierteltonstimmung zwischen großer und kleiner Terz, also akustischer Mittelstimmung) das Urbild der absoluten Ruheempfindung im musik-psychologischen Sinne sein. Die neutrale Terz könnte nur dann die Mitte zwischen zwei entgegengesetzten Abweichungen von der Akkordruhe korrigierend darstellen, wenn diese Abweichungen in der Tonhöhe von einer angenommenen Mitte aus sich differenzierten, wenn sie beiderseits durch Alteration entstanden wären. Das ist jedoch nicht der Fall; denn wir verspüren, wie betont wurde, eine schwache Leittonwirkung in der Dur-Terz nicht deswegen, weil sie etwa zu hoch gestimmt wäre, sondern weil sich kinetische Energie

im großen Terzintervall verfestigt erhält. Die Leittonenergie ist also hier nicht durch chromatische Alteration entstanden, im großen Terzton liegt an sich schon Bewegungsenergie, die erniedrigte Moll-Terz hingegen stellt Alteration gegenüber dem Naturklang dar, wenn auch noch nicht klanglich-dissonierende Alteration; würde man nun die Dur-Terz zur neutralen Terz erniedrigen, so wäre das auch wieder eine Alterationswirkung, nur mit der Distanz eines Vierteltones (eines in unserer Musik nicht mehr gebräuchlichen Intervalls). Alterationsenergie, das ist kinetische Spannwirkung, tritt bei jeder klanglichen Erniedrigung ein, selbst wenn diese eine noch so geringe Herabstimmung des Terztones darstellen würde; der Dreiklang mit neutraler Terz wäre also auch schon eine Gegensatzform zu Dur: eine in der Terz nicht so tief gestimmte, aber gleichartige Ausgangsspannung tragende Gegensatzform, wie es die Moll-Form ist, also auch nicht der Klang, welcher Ausgleich der Spannungen zur absoluten Ruhe darstellen würde.

Die Spannkraft der Akkorddissonanzen.

Auch hinsichtlich der dissonanten Akkorde, deren Dissonanz nicht aus der Alteration hervorgeht, der Sept-, Non-, Undezimakkorde, walten im musikalischen Hören weitere psychologisch begründete Empfindungsenergien, die für die Technik des musikalischen Satzes wesentlich mitbestimmend werden; und zwar sind dies noch Empfindungen von wirkenden Kräften anderer Art als die aus ursprünglicher kinetischer Energie hervorgehende lebendige Kraft in den Einzeltönen, wie sie hier in den wesentlichsten Grundzügen an den Erscheinungen der tonalen „Anfangsenergie“ überhaupt, der latenten Dominantwirkung in jeder Dur-Terz und der polaren Gegensätzlichkeit der Tongeschlechter, der „Charakteristik“ des Dur und Moll, ebenso an den Alterationswirkungen in den Akkorden aufzuweisen waren. Was nun die klangliche Dissonanz der Akkorde betrifft, so stellt sie sich, zunächst von den wirkenden Kohäsionskräften des Harmonischen aus betrachtet, einerseits als ein nicht zur Auslösung gelangtes Gravitieren in die Dreiklangsform dar; andrerseits sind es aber erst weitere, mit dieser rein klanglichen Dissonanzerscheinung sich verknüpfende Energieempfindungen, welche den spezifischen Charakter und damit die Auflösungsart des Spannungszustandes bestimmen; denn das klangliche Phänomen der Akkord-Dissonanz selbst ist zwar ein ungelöster, also nach weiterem

Geschehen drängender Spannungszustand, aber daß eine bestimmte Art der Weiterführung sich an die dissonanten Intervalle hierbei knüpft, wäre aus dem Klanglichen allein noch nicht zu erklären. Überall ist Manifestes und Latentes an den musikalischen Erscheinungen zu beobachten. Die Energiewirkungen, die hier in Betracht kommen, hängen mit den Masseempfindungen im Klanglichen selbst zusammen.

Daß von einer Kompaktheits- und Schwereempfindung im akkordlichen Zusammenklang als Ganzem, als verschmelzender Einheit, als einer noch stärkeren Wirkungserscheinung wie beim Einzeltone zu sprechen ist, war schon zu betonen; die zugleich mit der klanglichen Verschmelzung im Zweiklang auftretende Verbreiterung der Masseempfindung auf das Intervall als Ganzes ist gleichfalls eine der Erscheinungen, wie sie als das Überschmelzen eines Energiezustandes, hier der Schwerewirkung, zu kennzeichnen waren. Die Kompaktheit des Intervalls ist eine Empfindungserscheinung, welche, wenn sie auch nur einen unklaren und im Unterbewußten liegenden Eindruck darstellt, doch für das musikalische Hören und die Technik bestimmend wird. Es ist eine psychologische Eigentümlichkeit, daß alle Empfindungserscheinungen sich stets bis zu gewissem Grade an Körperliches und Substantielles klammern. Unser ganzes akkordliches Hören beruht darauf. Wie beim Melodischen die Bewegungsempfindung vorwaltet, so sind auch hier die rein klanglich-gehörsmäßigen Eindrücke im Empfinden von wirkenden Energien durchsetzt, die aus jener psychologischen Erscheinung hervorgehen. Die mehr als dreitönigen Akkorde, Sept- und Nonenakkorde, stellen sich als Fortführung der Terzschichtung dar, wie sie im konsonanten Dreiklang, der Naturklangsform, bereits organisch vorgebildet ist; aus der kompakten Terzverschmelzung bauen sich die Akkorde auf. Diese Empfindung der lastenden Schwere übereinander geschichteter Intervalle ist es erst, die von dem Eintritt der klanglichen Dissonanz, also von der dritten Terzschicht, vom Septakkord an, in dem dissonierenden Ton auch ein ganz bestimmtes Weiterführungsstreben, das Drängen nach abwärts gerichteter Fortschreitung hervorruft. An der musikalischen Dissonanz ist es nicht das akustische, sondern das energetische Moment, welches die Art der Auflösung bestimmt; wie sich daher Alterationsdissonanzen in der Richtung der Alteration, aufwärts oder abwärts auflösen, so liegt in der Akkorddissonanz der Sept, Non, usw. ursprünglich abwärts drängende Spannung, die im allgemeinen (d. h. sofern nicht melodische

Spannungsmomente dieser Tendenz des Akkordtones entgegenwirken), abwärts fortschreitende Auflösung verlangt.

Diese unklar aufdämmernde, aber dennoch charakteristische, in den Akkorden latent liegende Empfindung eines Lastens, Schichtens und „Aufbauens“ tritt auch in den lebendigen Kunstwerken selbst allenthalben deutlich als eine dem harmonischen Fühlen zugrunde liegende Empfindung entgegen. Daß die Theorie, gerade zuerst die wissenschaftliche Musiktheorie (Riemann), daran vorbeigehen wollte, da objektiv, d. h. den realen Verhältnissen nach, die außerhalb von unserem Empfindungsleben vorliegen, die akustischen Klangerscheinungen an sich von Raum, Masse und Gewicht und ähnlichen Begriffen frei sind, ist begreiflich. Und doch ist es ein unhaltbarer Standpunkt wissenschaftlicher Theorie, Grundtatsachen unserer psychologischen Konstitution umgehen zu wollen und sich ausschließlich an die objektiven Erkenntnistatsachen hinsichtlich der äußeren realen Erscheinungsformen zu klammern. Wir müssen in Erkenntnis der bestimmenden psychologischen Umformung aller klanglichen Eindrücke diese Energieerscheinungen in die Grundlagen der Musiktechnik einbeziehen; denn sie bestimmen die innere Konstitution der Akkorde. So gelangt eben auch Riemann, Akkordschwere und Terzenbau als „unfruchtbaren Schematismus“ hinstellend, besonders hinsichtlich der dissonanten Akkorde zu Widersprüchen und zu Weiterführungsgesetzen, welche sich mit der harmonischen Verarbeitungstechnik und dem musikalischen Empfinden gar nicht decken. (Vgl. hierüber meine näheren Ausführungen a. a. O. S. 110). Trockener Schematismus ist allerdings die ganze Generalbaßbezifferung mit ihrem äußerlichen Abzählen der Akkordintervalle über dem Baß und der ganzen mechanischen Betrachtungsweise der harmonischen Erscheinungen, und daß ein notwendiger Fortschritt darin lag, sich von dem System der Zahlen und Bezifferungen zu lösen, wird kein denkender Theoretiker bestreiten; aber es heißt zwei Dinge in einen Kessel werfen, wenn man mit dem äußeren System der Generalbaßbezifferung auch jene Erscheinung von Aufbau und Schwerewirkung in den Akkorden umgehen will, deren Übersehen gerade in Riemanns Klangtheorie zu gezwungenen Widersprüchen gegenüber dem harmonischen Hören und der harmonischen Verarbeitungstechnik führt. Wenn Riemann behauptet, daß die Empfindung lastender Intervalle über einem Grundton uns bloß aus der Anschauung und Leseweise des Generalbasses zur Gewohnheit wurde, so ist das viel

zu weit gegangen; der Generalbaß ist selbst nur ein (allerdings ganz ungeschickter) Ausdruck eines in den Klängen liegenden Strukturgesetzes. Gerade an diesem können weitere Fortschritte der Musiktheorie nicht vorbei, welche seit Riemann mit Recht die schwer ausrottbaren Reste von veraltetem und unwissenschaftlichem Bezifferungsschematismus in der Harmonielehre als Rückständigkeit bekämpft.

Die Dissonanz der Quart. Die „Grundton“-Empfindung.

Auf die Empfindung des Lastens in übereinandergeschichteten Terzen geht unsere ganze akkordliche Dissonanzbehandlung mit ihren Auflösungsbestimmungen zurück. Und auf die in der Akkordstruktur vorgebildete ursprüngliche Schichtung in Terzintervallen führen wir alle klanglichen Dissonanzen zurück, die Intervalle der Septen, Nonen, Undezimen; die Sekunde auf ihre Umkehrung in Terzlagerung, die Septime; ferner die Quart, die über dem Baß eintritt; denn trotzdem die Quart als Intervall an sich eine vollkommene Konsonanz, wie ihre Umkehrungsform, die Quinte darstellt, tritt in der Harmonielehre die eigentümliche Erscheinung ein, daß ein Ton in einem Akkord dissonant wirkt, wenn er das Intervall einer Quarte mit der Baßstimme bildet. In dieser zweifachen Wirkung der Quart liegt einer der kennzeichnendsten Belege für die Verquickung klanglicher und energetischer Erscheinungen in der Harmonik; ihre Dissonanz rührt daher, daß wir alle Intervalle auf die Terzstruktur der Akkorde beziehen und mithin dazu neigen, die Quart, die über einem Baß eintritt, als Undezim zu empfinden, eine fünfte Terzschicht über Sept und None, wodurch die Spannwirkung der Schwere die leere Konsonanzwirkung verdrängt. Durch sie ergibt sich die abwärtsgerichtete Auflösung der Quart, welche in der älteren Musik, namentlich im Choral, gewöhnlich in Verbindung mit einem ungemein plastischen Ausbalancieren des Gleichgewichtszustandes auftritt, dem Hinüberschwingen zur unteren Nebennote des Auflösungstones, nach dessen erstmaliger Berührung, in Figuren wie:



und ähnlichen; das Gefühl, welches erst nach dieser Umspielung eine Ruheempfindung im Auflösungstone verspüren ließ, weist besonders deutlich auf das Charakteristische der Energievorgänge in der Musik,

wie überhaupt solche melodische Figuren, welche stereotyp geworden sind, nicht von Anfang an etwas Formelhaftes an sich tragen [1]), sondern auf die Dynamik einer bestimmten Grundbewegung zurückgehen, deren Einfachheit die stetige Wiederkehr bedingte (vgl. S. 28f. und 41).

Ein interessanter Versuch auf einem Tasteninstrument legt die Eigenart der Dissonanzwirkung in der Quarte dar: die Undezime, als zweistimmiger Zusammenklang für sich angeschlagen, kann, außer jedem weiteren Zusammenhang, ohne weiteres noch als konsonantes Quartintervall, als die einfache Quintumkehrung, wirken; das gleiche Tonpaar wirkt, nachdem vorher nur ganz leise die zwischenliegende Terzschichtung [e-g-h-d] angedeutet ist, als scharfe, deutlich nach Abwärtsauflösung drängende Dissonanz, als Schwerkraftdissonanz. Noch bemerkenswerter ist, daß die gleiche Erscheinung bei der Sext, und sogar bei der Oktave nachzuweisen ist; schlägt man zwischen einem Ton $\bar{c}$ und seiner höheren Doppeloktave in gleicher Weise alle zwischenliegenden Terzen flüchtig an, also über Non und Undezim noch die Tredezim, und hernach das Doppeloktavintervall $\bar{c}$—$\bar{\bar{\bar{c}}}$, so erscheint auch dieses mit schwachem Dissonanzeinschlag einer Auflösungstendenz nach $\bar{\bar{h}}$; ein Beweis, wie der Energiezustand die musikalische Aufnahme bestimmt und sogar die stärkste Intervallverschmelzung, die Oktave, so bestimmend beeinflussen kann, daß der Konsonanzeindruck aufgehoben und die scharfdissonante große Septime ihr gegenüber als Lösung empfunden wird. Kraftvoller könnte sich das Übergewicht der Spannungsempfindungen über die klanglichen Erscheinungen in der Musik nicht äußern.

So erklärt sich auch die Dissonanz des „scheinkonsonanten“ Quartsextakkordes. Man nannte ihn eine Dissonanz im Gewande der Konsonanz; damit trifft man noch nicht den Kern: er ist klangliche Konsonanz, aber energetisch noch von ungelösten Spannungen durchsetzt, — eine Erscheinung, der auch sonst die gesamten klanglichen Konsonanzen in der Musik auf Schritt und Tritt unterliegen können.

---

[1]) Ähnlich wie das Ausbalancieren der Quart-Dissonanz ist z. B. auch der Nachschlag nach dem Triller ein Ausgleich seiner zitterigen Bewegung zum Gleichgewicht. Er bleibt bezeichnenderweise fort, wenn die Trillernote abspringt, oft schon wenn sie abwärts weitergeführt wird, oder wenn eine Vorausnahme des Auflösungstones eintritt, die auch nichts anderem als einem Abstützungsgefühl nach der bewegten Gleichgewichtsschwankung des Trillers entspricht und daher zu stereotyper „Formel“ werden konnte. Es ist nicht schwer, viele ähnliche dynamische Vorgänge in den geläufigsten Erscheinungen der Musik wiederzufinden

Die Empfindung eines „Grundtones“, auf dem die Akkordquadern ruhen, ist vom musikalischen Hören nicht zu trennen, wie Riemann es behauptet, und der Ausdruck „Grundton“ selbst stellt wieder eine außerordentliche Feinheit des Sprachlichen dar, das hier eine psychologische Erscheinung richtig erfühlte. So kommt es, daß nicht nur Riemanns akkordliche Dissonanztheorie, welche ein in der dissonanten Sept, Non usw. liegendes Abwärtsdrängen leugnet und als Verbildung durch Gewohnheit, den Generalbaß, kennzeichnen will, sich in Darstellungsweisen verliert, die den Tatsachen des musikalischen Hörens nicht mehr entsprechen, sondern daß sich auch in die Mollbegründung Riemanns ein (meines Wissens bisher gar nicht bemerkter) Widerspruch einschleicht, der aus der Leugnung von dem „Aufbau“ der Akkorde nach einer Schwereempfindung herrührt: Riemann erklärt die Gegensatzwirkung des Moll zum Dur aus der Empfindung für das „Herabhängen“ des Dreiklangs von seinem erregenden höchsten Tone, z. B. dem Tone c in ↓ c – as – f; („Trauerweidencharakter“ des Moll). Von einem Herabhängen (also selbst einer Schwereempfindung) und ähnlichen Eindrücken dürfte in einer Theorie, welche von der Leugnung der Akkordschwere ausgeht, gar nicht die Rede sein. Eine Theorie wie Riemanns duale Theorie, die ausschließlich auf einer logisch zu voller Geschlossenheit durchgeführten Systemisierung der Erscheinungen des äußeren Klangbildes beruht und dieses allein auch dem musikalischen Hören als Urform zugrunde legen will, muß notwendigerweise zu Abweichungen von den Tatsachen unseres musikalischen Hörens gelangen. Um die Empfindung des Grundtones als Basis, welche durch die Objektivierung des Tones, die Empfindung der Masse und lastenden Schwere im Terzgerüst hervorgerufen wird, ist nicht herumzukommen. Wir hören in der Tat Akkorde „von unten nach oben“ und der dem musikalischen Sinn und Empfinden entsprechende Terzbau ist mehr und etwas ganz anderes als ein äußerlicher „Terzschematismus“.

Einen sonderbaren Irrweg hinsichtlich der Hereinziehung des räumlichen Moments in die Harmonik stellen die theoretischen Versuche Robert Mayrhofers dar („Psychologie des Klanges“ 1907, „Die organische Harmonielehre“, 1908, „Der Kunstklang“, 1910), welche den höchst unglücklichen Gedanken durchführen wollen, die Bewegung aus dem Akkordklang selbst herzuleiten. Zunächst geht hierbei Mayrhofer von der an sich ganz und gar problematischen Hypothese aus, alle Bedingungen unseres musikalischen Hörens aus sämtlichen

Obertönen des Naturklanges, nicht nur den mit dem Gehör gar nicht mehr wahrnehmbaren, sondern auch allen von der reinen Stimmung abweichenden abzuleiten, geht also hierin noch bedeutend weiter als Riemann. Wie weit man aber wirklich die Gesamtheit der physikalischen Naturtöne, auch der letzten und schwächsten und der in der Stimmung erst auszugleichenden, als Grundlage unseres Hörens zu bewerten hat, ist eine Frage für sich, auf die ich hier, wie noch auf zahlreiche andere Punkte in Mayrhofers Ausführungen nicht eingehen will, um in diesem Zusammenhange lediglich das Moment der Bewegung und des Räumlichen, wie Mayrhofer es darstellt, herauszuheben. Daß überhaupt Räumliches in den Klängen entsteht, erklärt Mayrhofer daraus, daß die einzeln erfaßten Tonhöhen eines Intervalls auf einander bezogen werden, wodurch die Anschauung ihrer Entfernung entstehe. Damit ist einmal der Ursprung der Raumvorstellung lediglich in Assoziationen gesucht; denn eine solche „Anschauung einer Entfernung" geht nur aus der Übertragung der Gehörseindrücke von zwei einzelnen Tönen auf eine Wahrnehmbarkeit mit dem Auge hervor, also vornehmlich aus dem Bilde der Niederschrift. Nun spielen allerdings, wie bereits zu erwähnen war, solche Assoziationen, Übertragungen auf das Sinnesgebiet des Gesichts, bei der Entstehung der räumlichen Eindrücke zweifellos mit; aber das sind nur untergeordnete und minder wesentliche Momente im Verhältnis zu den viel tiefer liegenden und nicht nur in solchen assoziativen Eindrucksverknüpfungen beruhenden Ursachen. Der „Raum" entsteht nicht aus der Verknüpfung zweier Toneindrücke, sondern aus der primären Bedeutung der melodischen Spannungsvorgänge, die den Charakter von Bewegungsspannungen tragen und daher eine Projizierung der klanglich wahrnehmbaren Eindrücke auf das Räumliche hervorrufen. Er beruht also in der energetischen Grundempfindung der melodischen Bewegung, nicht aber in dem intellektuellen und sekundären Vorgang einer Tätigkeit des Beziehens, welche zwischen zwei Tönen hinterher eine Verbindung herstellt, die höchstens als Assoziation verstärkend zum Eindruck des Räumlichen hinzutritt. Bewegung und Räumliches wurzeln im Melodischen und durchsetzen, von diesem Ursprung her, die akkordlichen Klänge, während Mayrhofer das Räumliche aus dem Klange, dem abgesteckten Gerüst seiner einzelnen Töne, und Bewegung selbst aus dem Verbindungsvorgang zwischen diesen ableitet. Grundlage des musikalischen Formens ist aber nicht in geometrischem Sinn das Vollziehen einer Bewegung, die zwischen zwei Punkten eine Strecke schafft, sondern ursprünglicher Bewegungsimpuls, der eben auch die melodische Linienphase gar nicht als Kette von Tönen und Intervallen, sondern als Einheit und Gesamtheit erstehen läßt. Im musikalischen Vorgang ist zuerst Bewegungsspannung da und nach ihr die Formung; aber nicht zuerst die Form, in welche Bewegung hineingedeutet wird.

Was nun aber das Räumliche der Intervalle selbst betrifft, so liegt bei Mayrhofer eine vollständig verworrene Verquickung zweier verschiedener Begriffe vor: die Entfernungsempfindung soll nämlich nach Mayrhofer mit dem Grade der Verschiedenheit des Effekts zweier Töne zu- und abnehmen; (als „Effekt" bezeichnet Mayrhofer die „ursprünglich nur rein sinnliche Reizwirkung" der Töne). Der Raum soll z. B. bei der Oktave ebenso gering sein als bei

der Prim, also gleich Null, da die Unterscheidbarkeit der Töne zu gering ist, und erst mit deren Zunahme soll auch die „Entfernung" wachsen. Die Oktave ist „nicht eine Zweiheit von Tonorten im Raum, also auch nicht eine Darstellung von Abstand, Unterschied, Entfernung oder Ausdehnung." Demnach müßte also der melodische Schritt einer Oktave als „kleiner" empfunden werden als z. B. derjenige der Terz, Quint, Sept usw.! So heißt es denn auch („Der Kunstklang", S. 15) wörtlich: „Die einfache oder mehrfache Oktav ist keine Entfernung oder «Strecke»; nämlich für die anschauende Auffassung, welche dargestellte Ausdehnungen erfaßt; eine Entfernung ist aber hier nicht dargestellt, weil die Ähnlichkeit des Effektes als Gleichheit angeschaut wird."

Eine solche Verirrung ist nur daraus erklärbar, daß Mayrhofer vollständig die melodischen Verhältnisse aus dem Auge verliert. Aus dem bereits erwähnten Fehler, von dem Aufeinanderbeziehen zweier akustischer Sinnesreize den Ursprung der Raumvorstellung abzuleiten, entsteht der zweite, nicht minder verhängnisvolle Irrtum, die Raumvorstellung von der Verschiedenheit dieser Sinnesreize abhängig zu machen; diese Verschiedenheit kann aber — soweit man überhaupt mit Mayrhofer nur jene, in Wirklichkeit bloß assoziativen Raumvorstellungen im Auge behält — höchstens die Intensität der Raumvorstellung beeinflussen, nicht die Anschauung einer Entfernung. Unterscheidbarkeit zweier Grenzpunkte hat mit dem Abstand nicht das Geringste zu tun. Distanz ist hier mit Raumdeutlichkeit identifiziert! Was somit Mayrhofer als Ausdehnung ansieht, ist in Wirklichkeit nichts als der Verschmelzungsgrad der Töne, und diese Verwechslung zweier grundverschiedener Begriffe ist durch die ganzen, allem musikalischen Empfinden vollkommen fremden Ausführungen hindurchgeschleppt, von einem Fehlschluß zum andern. Ausdehnung der Intervalle ist ein linearer, aus der Energie des melodischen Hörens hervorgegangener Begriff: Mayrhofer will ihn zu einem harmonischen machen und gelangt damit zu seiner Verquickung mit einem ganz heterogenen Moment. — Eine weitere Konsequenz ist dann die Behauptung, daß der Entfernungseindruck bei Intervallen gleicher Unterscheidbarkeit (also gleichen Verschmelzungsgrades) auch der gleiche sein müßte; und so ist denn wörtlich zu lesen („Der Kunstklang", S. 17): „Die Ausdehnung an dem Effekt c e und die an e c dargestellte, treten in eine allgemeine Vorstellung zusammen, zu einem einzigen Allgemeinbild, zu der Kategorie oder Streckengattung «Großterz — Kleinsext»." Und S. 18: „Die Umkehrung bedeutet für die Anschauung des gleichsam Räumlichen keinen eigenen Typ" (!)

Nach Mayrhofer müßte demnach in einer melodischen Linie die „Entfernung" zwischen den Tönen abnehmen, wenn z. B. eine steigernde Entwicklung von einem tiefsten Ton über verschiedene Intervalle schließlich zur Oktave oder Doppeloktave führt. Man braucht sich nur beispielsweise die Technik einer Motivverarbeitung, die aus ursprünglichen kleinen Intervallschritten sich bis zur Weite einer Oktave steigert, zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß jeder Zusammenhang mit dem musikalischen Empfinden verloren ist, wenn man einen solchen, von der Unterscheidbarkeit (also dem Verschmelzungsgrade) abhängigen Begriff als den Begriff der „Entfernung" einführen will.

So ergibt sich denn auch für den Begriff der Melodie die vollständige Ableitung aus der Erscheinung des Klanges und nichts als die Zusammenkoppelung

aus Einzelintervallen und noch mehr, der Versuch, eine ausschließlich aus akkordlichen Erscheinungen abgeleitete Wirkung als die Wirkung des Melodischen hinzustellen! („Der Kunstklang“, S. 104.) „Jede Melodie ist die nachzeitige Darstellung einer Harmonie . . . . . . Dort, wo bei dem Nacheinander der Vorführung (einstimmige Musik) die gegenseitige Beziehbarkeit der Einzelheiten aufhört, beginnt die Darstellung einer anderen Harmonie oder Vereinigung von einzelnen Tonhöhewerten, eines anderen Bezugsganzen, welches der ersten harmonischen (in Nachzeitigkeit von Eintönen zerlegten) Ganzheit zeitlich folgt.“ Damit ist der alles selbständige Bestehen und die Eigenkraft des Melodischen leugnende Standpunkt zum Extrem geschärft.

Aus der übrigen Durchführung, die gleichfalls das Extrem der Verkennung alles melodischen Elements in der Musik darstellt, möchte ich hier lediglich noch Mayrhofers Stellungnahme zur Chromatik und Alteration herausheben, also einer ihrem Ursprung nach rein melodischen Erscheinung. Die kuriose Konsequenz, zu der Mayrhofer hier gelangt, gipfelt in der Negierung jeder melodischen Alterierung. („Der Kunstklang“, S. 134) „Die Alterierungsidee wurde geradezu ein Bollwerk gegen das Eindringen in die Sachlage“ (!!) f und fis z. B. als Alterationen der gleichen Stufe anzusehen, stellt nach Mayrhofer ein Unding dar, da er eben hier in vollständiger Verkennung aller melodischen Erscheinungen und ihrer Eigenwerte nur den harmonischen Gegensatz von fis zu f erblicken kann. (So gipfelt denn auch diese Konsequenz in der Idee, statt fis einen anderen Buchstaben (m) einzuführen, damit nur ja nicht eine Stammesverwandtschaft mit dem Tone f herausgelesen werden könnte!) Wenn hier der allen Ernstes ausgesprochene Versuch vorliegt, die einfache Erscheinung der melodischen Bewegungsenergie, die von altersher zur chromatischen Veränderungsmöglichkeit einer Tonhöhe führte, aus der Theorie auszumerzen, so zeigt das zur Genüge, auf welchem Weg sich die Musiktheorie befindet, wenn sie die Wurzeln aller Erscheinungen im Klange sucht. Denn so muß aus der harmonischen Verschiedenheit von Klängen chromatisch verschiedenen Grundtones (z. B. F-Dur und Fis-Dur) nach Mayrhofer, der alle melodischen Erscheinungen nur auf den Klang zurückzuführen vermag, die Unmöglichkeit gefolgert werden, Gebilde wie z. B. as-c-d-f und as-c-d-fis als den harmonisch gleichbedeutenden, nur durch Chromatik modifizierten Klang anzusehen. Man glaubt einen Blinden von der Farbe reden zu hören, wenn man in einem „musiktheoretischen“ Werk selbst eine so einfache, aus der Bewegungsempfindung hervorgehende Erscheinung wie die Alteration negiert findet, und es ist kaum begreiflich, bis zu welchen ungeheuerlichen Abweichungen von den Tatsachen des einfachen, gesunden Musikempfindens (und auch von den Tatsachen der historischen Entwicklung) ein solches kunstfremdes Theoretisieren ins Blaue hinein sich versteigen kann. Was hier vorgeführt wird, ist kein „Kunstklang“ mehr, sondern ein ganz und gar theoretischer Klang. Die „Lösung“ der übrigen Probleme bei Mayrhofers in unglaublicher Weitschweifigkeit und denkbar unbeholfenster Darstellung ausgeführter Theorie entspricht diesen Grundzügen. Einzig im Hinblick auf den Irrweg, alle Erscheinungen aus dem akkordlichen Klang abzuleiten, waren sie hier zu erwähnen.



Zweiter Abschnitt.

Das Problem des Kontrapunkts.

Erstes Kapitel.

Ausprägung der linearen Satzanlage.

Zusammenfassung der Grundzüge.

Das Problem des Kontrapunkts ist eigentlich schon mit der allgemeinsten Einstellung zur linearen Satztechnik gewonnen. Harmonische und kontrapunktische Satzanlage sind von Grund auf Gegensätze, nicht nur an der Oberfläche der Erscheinungen, die hier mehr melodische Entfaltung, dort mehr akkordliche Wirkung hervortreten läßt. Der Gegensatz beider Setzarten ist allgemein damit zu umschreiben, daß die eine vom Akkord als Anfang und Einheit ausgeht und auch in der ganzen Durchführung des Satzentwurfs die akkordlichen Wirkungen voranstellt, so daß sich stets die melodische Führung der Stimmen erst aus dem Harmoniegefüge zu mehr oder minder selbständigem Hervortreten entwickelt; die andere Technik hingegen soll von der melodischen Linie als Element ausgehen und ihr Ziel geht dahin, mehrere gleichzeitige Linien entwickeln zu können, aber so, daß stets die lineare Auswirkung als das Vorwaltende und das Hauptziel vorangestellt bleibt, während die harmonischen Vertikalerscheinungen, die über die Linienzüge übergreifen, das Sekundäre darstellen, wie dort die Stimmenführung. In der Ausprägung der linear oder akkordlich-vertikal gerichteten Einstellung und dem Festhalten der Linie oder aber des Akkords als des primären Moments durch die ganze technische Entwicklung mit allen ihren Gesetzmäßigkeiten hindurch liegt beiderseits das Problem der Satztechnik; was aus dem Gesichtspunkt der ganzen Anlage und Durchdringung des Satzes als das Sekundäre erscheint, bei akkordlicher Struktur

die Stimmführung, bei linearer die harmonischen Vertikalergebnisse, erfordert aber, wenn es auch nicht zu den vorwaltenden Wirkungen gelangt, nichtsdestoweniger eine möglichst intensive Durchbildung und Hervorhebung zu Eigenwirkungen neben dem primären Moment des Satzes; wie ein harmonischer Satz zu künstlerischer Vollendung erst gelangt, wenn auch die Stimmführungen zu melodischer Schönheit entfaltet sind, so liegt eine Hauptbedingung jedes linear entworfenen Satzes in der starken Heraushebung und vollen Durchbildung der harmonischen Wirkungen, die in der Mehrstimmigkeit entstehen. Wenn daher von der sekundären Bedeutung des Melodischen bezw. des Harmonischen gesprochen wird, so bezieht sich dies nicht auf geringere Bedeutung für die künstlerische Wirkung des Satzes, sondern auf verschiedene Einstellung, aus welcher an diese beiden Momente herangetreten wird, und damit muß auch, wie sich später zeigen wird, die technische Behandlungsart verschieden sein, der sie unterworfen sind. In der Kontrapunkttechnik bedingt das Ausgehen vom melodisch gerichteten Grundwillen eine Einstellung zu den Vertikalerscheinungen, welcher eine lediglich vom Boden der Harmonielehre ausgehende Fundierung und technische Behandlungsweise nicht entspricht.

Die Entwicklung des musikalischen Geschehens ist für beide Setzarten so zu kennzeichnen, daß die melodisch-polyphone (kontrapunktische) Schreibweise von der Linie ausgeht und mit der Verknüpfung gleichzeitiger Linien in die Klänge hineinleitet, die ihr Vertikaldurchschnitt zeigt, während bei der akkordlichen Schreibweise aus dem Gerüst der Klangfolgen eine mehr oder minder gesteigerte Lebendigkeit und Beweglichkeit der Stimmführung hervortreten kann. Beruht die harmonische Setzweise in massiven Vertikalfundamenten und im Klangspiel der akkordlichen Wirkungen, so beherrscht den kontrapunktischen Satz die Energie der Bewegungszüge; der Wille zur Linienstruktur, der horizontale Entwurf bleibt immer das Primäre und der tragende Grundzug.

Die Theorie ist, wie schon die Sonderung der Disziplinen von Harmonielehre und Kontrapunkt zeigt, bestrebt, diese gegensätzlichen Bedingungen der Satztechnik zu gewinnen, indem sie von zwei verschiedenen Darstellungsweisen aus in die Lehre vom musikalischen Satz hineinleitet. Im Unterricht wenigstens soll die Lehre vom Kontrapunkt einen Gegensatz zur Harmonielehre darstellen, deren Erledigung ihr mit Recht fast in allen Lehrplänen vorangestellt wird, und sie

bezweckt die Technik einer mehr melodisch angelegten mehrstimmigen Schreibweise.

Es bleibt zu untersuchen, wie weit ein solches gegensätzliches Eindringen vom Melodischen aus und die Durchführung linearer Satzanlage in der heute noch in Geltung stehenden Kontrapunktlehre vorliegt. Die gebräuchlichen, theoretischen Darstellungen des Kontrapunkts sind zugleich als pädagogische Anleitungen zur Gewinnung einer mehr auf die Stimmführung gerichteten Technik angelegt und gehen auf ältere theoretische Werke zurück, in welchen die eigentlichen Grundgedanken des Systems gar nicht klar ausgesprochen, kaum angedeutet sind und den Theoretikern auch wohl kaum bewußt waren, die nur die satztechnischen Erscheinungen selbst sichteten und mehr oder minder systematisch darzulegen suchten. Bei der gesamten alten Theorie sind die eigentlichen, herrschenden Grundgedanken und die Voraussetzungen der ganzen Systeme erst hinter dem Methodischen versteckt und durch alles Regelwesen verdeckt zu finden (wie es auch größtenteils bei der Entwicklung der Harmonielehre der Fall ist); die Bücher waren mehr als Kompendien der praktischen Satzlehre gedacht. Man muß allenthalben durch die ganze systematische Anlage erst hindurchdringen, um einen Überblick darüber zu gewinnen, wie sich nach dieser die Elemente des Satzes überhaupt darstellen.

„Kontrapunktisch“ und „paralinear“.

Daß der Kontrapunkttechnik der Wille zu einer melodischen Satzstruktur zugrundeliege, betont einleitend wohl jedes Lehrbuch, ebenso wie es Regel ist, daß die Darstellung mit einer Erklärung des Namens „Kontrapunkt“ begonnen wird. Selten klärt schon eine Bezeichnung in so deutlicher Weise über Grundgedanken und Grundmangel einer ganzen Disziplin auf, wie es hier der Fall ist. In dem Worte „Kontrapunkt“ liegt schon im Keime die Begriffsverquickung vor, welche die ganze übliche Theorie von mehrstimmig-melodischer Schreibweise durchsetzt und von ihrem eigentlichen Sinn und Ziel abdrängt. „Kontrapunkt“ heißt „Punctum contra punctum“, d. h. „Note gegen Note“; also das Gegeneinandersetzen von Tönen; folglich — so wird hieran anknüpfend dargelegt — müsse man damit beginnen, die Bedingungen für die Gleichzeitigkeit zweier solcher Stimmen zu untersuchen, welche stetig von Ton zu Ton, in gleichen Werten fortschreitend, zusammenfallen, und von dieser Grundlage

und Anfangsübung ausgehend, habe man auch andere Arten der Stimmenverknüpfung weiterzuentwickeln, Stimmen in verschiedenen Notenwerten u. s. w. — Damit ist eine Tendenz zu einer horizontalen Satzstruktur schon an den Wurzeln zerstört, wie man sich bei einiger Überlegung ohne weiteres sagen muß: „Note gegen Note“ heißt Aneinanderbindung von Tönen in bestimmten Intervallen; ein zweistimmiger Satz aber, in welchem je zwei Töne als ein gleichzeitiger Zusammenklang („Note gegen Note“) der Struktur zugrundegelegt werden, ist eine Folge einzelner akkordlicher Erscheinungen, (ob nun zweistimmiger, oder hernach auch drei- und mehrstimmiger), eine Summe vertikal angelegter Einzelbildungen. Das Streben nach Berücksichtigung einer melodischen Zeichnung innerhalb der in jeder Stimme aufeinanderfolgenden Tonreihe ändert hierbei an dem Prinzip nichts. Der Ausdruck „Punctum contra punctum“, d. h. Gleichzeitigkeitsverhältnis von je zwei Tönen, träfe geradeswegs den Begriff der vertikal-harmonischen Erscheinung, des Akkords. Der Name „Kontrapunkt“ bedeutet so genau das Gegenteil von dem, was er sagen soll; denn die melodisch-polyphone Schreibweise ist der Gegensatz zu einer solchen, die jeden Ton einer Stimme mit einem Einzelton einer andern verbindet, Note gegen Note setzt; sie zielt dahin, daß Linienzüge sich nebeneinander entwickeln. Sie ist, wie schon im vorigen Abschnitt zu betonen war, keine Reihe von Zusammenklängen, wie auch die Linie keine Summe von Tönen ist; und so liegt im Anfang und Kern des ganzen Systems bereits jene Umgestaltung eines vermeintlich linear angelegten Entwurfs zu einem akkordlichen vor, zu der die Theorie immer, welche Systeme sie auch konstruieren mag, an einem frühern oder spätern Punkt gelangen muß, solange ihr der Begriff des Linearen als einer Einheit und Kraft fehlt.

Liegt daher im Namen „Kontrapunkt“ schon das Abirren vom mehrstimmigen Linienprinzip ausgedrückt, so wäre bei der Wahl eines den horizontal durchgeführten Satzentwurf deutlicher ausprägenden Ausdrucks davon auszugehen, daß nicht Note gegen Note, sondern Linie gegen Linie gesetzt wird und statt von kontrapunktischer eher von kontralinearer Schreibart zu sprechen, oder besser noch, da die melodischen Züge nicht eigentlich gegen einander gesetzt werden, sondern nebeneinander verlaufend, durch ihre Gleichzeitigkeit möglichst ungehindert, von paralinearer Schreibart (παρὰ = neben, nebenher), wie überhaupt das Wort „contra“ hier schon auf eine

vertikale Satzeinteilung weist, während παρὰ mehr auf vorbeistreichende Bewegung deutet. Aber wesentlicher als die äussere Bezeichnung der Lehre ist das Festhalten ihres Grundgedankens und Zieles, des Prinzips, das als Gegensatz zur harmonischen Bauweise ein Eindringen und Durchdringen durch den Satz in der Richtung des linearen Längsschnittes darstellt. In dieser Bedeutung behält auch die folgende Darstellung den althergebrachten Ausdruck „Kontrapunkt“ bei, also zum Sinne von linear-kontrapunktischer Schreibart geschärft, welche der Lehre vorschwebt. So ist zunächst der Vorgang, wie er in der Polyphonie liegt, als der Grundwille der kontrapunktischen Technik zusammenzufassen und in Unabhängigkeit von der gewohnten theoretischen Darstellung festzuhalten, um auch von seiner Formulierung aus zu einem Überblick über seine Durchführung in der alten gebräuchlichen Kontrapunktlehre selbst zu schreiten und deren Stand nicht so sehr nach ihren Regeln und Anweisungen im einzelnen als nach ihrer Einstellung zum Problem übersehen zu können.

Von der Aktivität des Melodischen ausgehend, erstrebt die Technik einen Satz, der von der Kraft der Linien geformt und getragen wird; der mehrstimmige Linienentwurf verdichtet sich zu den akkordlichen Formen, welche das vollendete Satzbild zeigt; dieses geht nicht umgekehrt aus den Akkorden oder aus harmonischer Fundierung hervor. Es ist etwas anderes, ob man sagt, die Polyphonie sei akkordlich gesättigt, oder sie sei von Akkorden getragen. Das Hauptziel des Satzentwurfs besteht darin, daß die Linienzüge in gleichzeitiger Entfaltung durchzudringen vermögen und daß sie sich möglichst ungehindert durch Rücksichten auf Zusammenklangserscheinungen durchsetzen können, (wenn auch die Hebung der aus dem Prinzip heraus sekundären Zusammenklangserscheinungen zu möglichst voller harmonischer Eigenwirkung eine weitere Forderung jedes guten Satzes ist). Daß ferner dieser Grundwille immer nur bis zu gewissem Grade durchdringen kann und die über die gleichzeitigen Linienzüge hinüber eintretenden vertikalen Erscheinungen seiner vollen Auswirkung im Wege stehen, ändert nichts an der Grundeinstellung, die von der Linie ausgeht und auf lineare Struktur gerichtet ist.

Halten wir dieses Prinzip als die Tendenz des Kontrapunkts fest, so sind die Zusammenklangsrücksichten (in rein technischer Hinsicht) Hemmnisse seiner Erfüllung, und können auch die

Linien nie einer Bindung durch diese völlig entgehen, so ist doch Inhalt und Ziel des Kontrapunkts eine Technik, welche die Auswirkung der Linienzüge zu möglichster Unabhängigkeit durchsetzt, während es andrerseits zugleich zur Kunst des Kontrapunkts gehört, aus den vertikalen Erscheinungen selbst die Wirkungen einer kraftvollen und tonal klar organisierten Harmonik hereinzuziehen. So kann ungeachtet der stets eine selbstverständliche Voraussetzung darstellenden Forderung nach möglichster Fülle, Klarheit und Eigenwirkung der Klänge derjenige Kontrapunkt als der beste bezeichnet werden, welcher sich um gar keine harmonischen Rücksichten zu kümmern scheint, d. h. in welchem das ganze Satzbild das Gepräge eines solchen inneren lebendigen Vorgangs trägt, der nur aus dem Linienentwurf allein hervorgeht und entwickelt ist. Hierunter ist daher nicht eine Arbeitsweise zu verstehen, welche an den Zusammenklängen achtlos vorbeigeht, sondern welche sie im Gegenteil durch bestimmte Technik der Linienführungen zu überwinden vermag. Die Kunst der kontrapunktischen Technik ist um so größer, je losgelöster von allen Zusammenklangsrücksichten sich die Linienentwicklungen auswirken können, zu ungebundener Ekstase des Formausdrucks. Von dem Willen zu diesem freiesten Kräftespiel der Linienbewegungen ist auszugehen.

Das Wesen der kontrapunktischen Setzweise muß nicht nur von der theoretischen Einstellung, sondern vor allem von einer musikalischen Erfühlung wiedergefunden werden, die von der Linie ausgeht; die Energie des Hörens ist im kontrapunktischen Satz von Grund auf eine andere als im harmonischen. Wie man unter dem Einfluß verzerrter theoretischer Darlegungen heute dazu gelangt ist, bei der melodischen Linie zu einseitig das Moment des Klanglichen, statt des melodischen Bewegungsvorgangs und der inneren Spannungsentwicklungen herauszufassen, so geht auch bei der Mehrstimmigkeit die Verbildung des musikalischen Hörens dahin, daß viel zu stark und in falschem Sinne die Kompaktheit der vertikalen Zusammenklangsergebnisse herausgehoben und damit der eigentliche Inhalt des musikalischen Geschehens an falscher Stelle gesucht wird; die klanglich-harmonischen Erscheinungen sind zu grell, als daß sie nicht auf sich ablenken sollten; ihre sinnfälligen Wirkungen verdrängen leicht das kontrapunktische Fühlen. Falsche theoretische Einstellung und Verbildung des Hörens gehen immer Hand in Hand.

Zweites Kapitel.

Das System von Fux in seiner Stellung gegenüber dem Problem.

Die methodische Anlage.

Die übliche Kontrapunktdarstellung geht im wesentlichen auf ein aus dem Jahre 1725 stammendes, berühmt gewordenes Werk von Joh. Jos. Fux (1660—1741), den „Gradus ad parnassum" zurück, das eine Zusammenfassung der Satzlehre nach dem Stande der damaligen Theorie versuchte. Wenn auch das Werk selbst nicht mehr im Gebrauch steht, so enthält es doch die Grundgedanken des Kontrapunkt-Unterrichts, wie er heute noch allgemein in den Lehrplänen der Akademien und Fachschulen eingerichtet ist, und an denen auch die große Reihe der gebräuchlichen Lehrbücher, ungeachtet der mehr oder minder durchgreifenden Veränderungen und Modernisierungsversuche festhält. Zu diesen gehören, um nur einige der verbreiteteren zu erwähnen, die Bücher von Albrechtsberger, Cherubini (ausgearbeitet von Halévy), Dehn, Richter, Bellermann, Bussler, Tiersch, Jadassohn, auch neuere Werke wie die von Riemann, Draeseke („Der gebundene Stil"), Prout, Krehl, Pieper, Schenker, Stöhr u. a. hängen in den Grundzügen noch mit dem System von Fux zusammen. Die Methode ist in wenigen Sätzen zusammenzufassen. Fux geht, historischer Überlieferung folgend, vom Arbeiten über einem „Cantus firmus" aus: eine in langsamen gleichmäßigen Zeitwerten, meist ganzen Taktnoten, gehaltene Melodie, die gewöhnlich dem gregorianischen Choral entnommen ist, wird als gegebene Stimme aufgestellt, zu der eine Gegenstimme als Kontrapunkt gesetzt werden soll, und diese Übung hat in fünf Varianten fortschreitend zu geschehen, den sogenannten fünf „Gattungen". Die erste „Gattung" setzt gegen jede Note eine Gegennote gleichen Wertes, von dem Prinzip ausgehend, daß hierbei nur solche Intervalle entstehen dürfen, in denen zwei Töne dem musikalischen Gehör verträglich sind, d. i. nach dem Stande der damaligen Theorie nur in Konsonanzen (natürlich unter Ausschließung parallel eintretender Quinten und Oktaven). Schon diese Grundübung der „ersten Gattung" beruht damit auf einer reinen Ausprägung des besprochenen Prinzips

„Note gegen Note“, das schon dem Namen „Kontrapunkt“ zugrunde liegt. Von diesem aus wird nun allmählich weiterentwickelt. Die „zweite Gattung“ entwirft im Kontrapunkt zwei Noten gegen eine des Cantus firmus, wobei die nachschlagende bei sekundweise geschlossenem Durchgang auch Dissonanz sein kann, bei Eintritt in einem Sprung jedoch, oder auch bei Weiterführung in einem Sprung, wie die erste Halbtaktnote in konsonantem Intervall zur Ganztaktnote der gegebenen Stimme gesetzt sein muß. Die „dritte Gattung“ entwickelt vier Noten gegen eine, das erste und dritte Taktviertel als Konsonanz, die nachschlagenden schwächeren Taktteile, wie bei der zweiten Gattung die nachschlagende Halbtaktnote, entweder gleichfalls als Konsonanz oder im Durchgang auch als Dissonanz. Die „vierte Gattung“ enthält im Kerne die Dissonanztechnik; sie bringt wieder je eine Note gegen eine des Cantus firmus, aber in synkopischem Taktverhältnis, so daß die Gegenstimme von Taktmitte zu Taktmitte fortschreitet, während die Noten der gegebenen Stimme sich von dem Anfang jedes Taktes zum nächsten Taktbeginn erstrecken. Die synkopisch eintretenden Noten des Kontrapunkts sind hierbei in der Weiterführung frei (d. h. sie können auch sprungweise verlassen werden), wenn sie mit der im nächsten Taktbeginn, also in der Hälfte ihrer Dauer, hinzugetretenen neuen Note des Cantus firmus konsonieren; sie müssen aber um eine Stufe abwärts geführt werden, wenn sich mit dem neuen Taktbeginn eine Dissonanz zu ihnen ergibt, so daß mit dieser „Gattung“ nichts anderes als die zweistimmigen Vorhaltsbildungen eingeübt werden. Die „fünfte Gattung“ schließlich (der „blühende“ oder „verzierte“ Kontrapunkt), erlaubt dem Schüler die Anwendung aller bisher eingeübten Notenwerte in freier Zusammenstellung gegen eine Ganztaktnote des Cantus firmus. Daß in allen diesen Übungen auf eine melodische, „gefällige“ Zeichnung der neu entworfenen Stimme das Augenmerk gerichtet werden soll, wird wiederholt eingeschärft. Analog werden sodann die fünf „Gattungen“ bei drei- und vierstimmigem Kontrapunkt durchgehechelt. An einer Anzahl noch näherer Anweisungen zur Arbeit in jeder „Gattung“ und technischer Einzelgesetze fehlt es nicht; doch können diese hier übergangen werden, da es sich bloß darum handelt, den Kern der Methode herauszuschälen und näher zu untersuchen, sowohl theoretisch und pädagogisch, wie hinsichtlich der historischen Entwicklung der Kontrapunkttheorie.

Daß zunächst in dieser äußeren Anlage nach den fünf „Gattungen“ nichts anderes liegt, als bestenfalls der vorgezeichnete Gang einer Schulung und Lehrpraxis, ist auf den ersten Blick zu ersehen. (Fux selbst betont, daß er in pädagogischer Absicht seine Lehre aufgezeichnet habe). Dafür, daß im Lauf der späteren Zeit sein Schematismus zum Dogma einer „Theorie“ erhoben wurde, ist er selbst gar nicht verantwortlich zu machen. Trifft man doch heute bei Musikern, und zwar nicht etwa bloß bei Schülern, auf die allen Ernstes eingewurzelte Anschauung, der Kontrapunkt *bestehe* aus „fünf Gattungen“, als ob diese fünf Lehrgangsabschnitte das geringste mit dem Wesen des Kontrapunkts an sich zu tun hätten. Das Buch von Fux selbst ist nicht besser und nicht schlechter als eine ganze Anzahl fachlicher Werke seiner Zeit, es entspricht dem damaligen Stande der theoretischen und didaktischen Musikliteratur; das Streben nach einer übersichtlichen Zusammenfassung musiktechnischer Gesetze ist ihm zweifellos als Verdienst anzurechnen. Seine Autorität als Wiener Hofkapellmeister und als Opernkomponist und wohl auch die gründliche Pedanterie seiner Darstellung mochten dazu beigetragen haben, daß man bis auf den heutigen Tag im wesentlichen an dem Stand seiner Lehre festhielt; denn mögen auch die zahlreichen neueren, an den Unterrichtsanstalten eingeführten Lehrbücher für Kontrapunkt in Einzeldarstellungen von ihm abweichen, den Studiengang mehr oder minder einer harmonischeren Setzweise anpassen, durch Zusätze und Beispiele die Lücken des baufälligen Systems zu stopfen suchen und im pädagogischen Vorgehen verschiedene Umstellungen vornehmen, der Kern seiner Kontrapunktlehre blieb unverändert erhalten und so kommt es, daß man gerade das in historischer Hinsicht immerhin verdienstvolle Werk von Fux herausgreifen muß, wenn man dem Stand der offiziellen Kontrapunktlehre und ihren theoretischen Unterlagen einmal auf den Grund gehen will. An dem Stand der zeitgenössischen Kunst hingegen gemessen, sinkt der theoretische Wert seines Buches allerdings auch in nichts zusammen; es ist drei Jahre nach dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ von *Bach* erschienen und *Riemann* (Gesch. der Musiktheorie: S. 395) betont mit Recht, daß es „schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet war.“ Dies hindert nicht, daß man den Kontrapunkt heute noch immer mehr nach Fux als nach *Bach* unterrichtet.

Die Abhängigkeit von dem Vorbilde des „Gradus ad parnassum“ geht so weit, daß viele der gebräuchlichen Lehrbücher

und die Lehrpläne zahlreicher Konservatorien noch daran festhalten, den Kontrapunkt in den alten Kirchentonarten zu unterrichten und allen Ernstes die Anwendung der Dur- und Moll-Tonalität bereits als eine „freiere“ Kunst des Kontrapunktierens hinstellen. Ebenso hält man vielfach im Kontrapunkt-Unterricht noch an dem Gebrauch der alten Schlüssel fest. Findet man auch beides mit dem Einwand gerechtfertigt, dem Lehrgang auch den historischen Entwicklungsgang der Musik zugrunde zu legen, oder auch die Gelegenheit zur Einübung der alten Schlüssel als bestimmenden Gesichtspunkt angeführt, so liegt doch der Anlaß nicht ursprünglich in „pädagogischen“ Erwägungen, sondern in der rein traditionellen Anlage der Lehrbücher, die selbst in Äußerlichkeiten vom autoritären Vorbilde nicht loskommen. (Gerade im Kontrapunkt-Unterricht, wo alles auf großzügige, freie Entwicklung von Linien ankommt, und wo Lernende sich auf genug andere, in der Materie selbst liegende Dinge zu konzentrieren haben, sind solche mitgeschleppte Reste, wie Kirchentonarten und alte Schlüssel, lediglich Hemmnisse.)

Vertikale und lineare Momente.

Um zu den theoretischen Gesichtspunkten und Voraussetzungen, die hinter der Lehre von Fux und all ihrem methodischen Wust liegen, hinabzustoßen, ist zunächst von der Untersuchung nach der Anlage der Satztechnik auszugehen, in welcher sowohl Momente vertikaler als horizontaler Struktur latent liegen; von hier aus sind auch die Grundzüge ihrer theoretischen Verquickung selbst zu gewinnen.

Was das vertikale Moment innerhalb des Systems von Fux betrifft, die Bindung von „Note gegen Note“, so liegt der Kern der theoretischen Darstellung darin, daß Fux die Möglichkeit eines gleichzeitigen Erklingens von melodischen Stimmen auf die Verbindung gleichzeitiger Töne gründet, wobei aber noch nicht eine Einfügung in tonale Dreiklangsharmonien unmittelbar vorliegt, sondern nur die Frage nach Verträglichkeit der Töne in Intervallen maßgebend ist, u. zw. im wesentlichen noch bloß nach konsonanten Intervallen; denn wenn auch, namentlich bei fortschreitender Stimmenzahl, die Setzweise hierbei von selbst in die akkordlichen Formen hineinwächst, so bleibt doch der Unterschied zu einer bereits unmittelbar auf Akkorde gegründeten Zusammenfügung der Töne darin gelegen, daß die neu zutretenden Stimmen sukzessive nach bestimmten Intervallen hinzugesetzt werden, so daß nach Fux das akkordliche Ergebnis durch

die primitiven Regeln der Intervallenlehre erst bestimmt ist. (Erst in neueren Lehrbüchern erfährt dieses Prinzip der Tonsummierung nach Verträglichkeit in bestimmten Intervallen die folgerichtige Weiterentwicklung, daß die Türmung der Töne zu Zusammenklängen nicht mehr bloß nach Maßgabe einiger zur Wahl stehender Intervalle vor sich gehe, sondern nach Rücksicht auf das Gesamtbild von Akkorden, die weiter untereinander einen klaren tonalen Zusammenhang darzustellen haben.)

Demgegenüber könnte in der ungereiften Fux'schen Darstellung von den Zusammenklangsverhältnissen ein Moment gelegen scheinen, das, wenn auch nicht der Durchführung, so doch seinem latenten Grundwillen nach, eine Voranstellung der linearen Entwicklung im Satz zu bedeuten hätte; denn indem die Zusammenklänge nicht das Primäre darstellen und ihre Beschaffenheit von dem Einfügen der einzelnen Töne der sukzessive hinzutretenden melodischen Stimmen abhängt, birgt der theoretische Grundsatz der Intervallverträglichkeit noch keine direkten und vortretenden akkordlichen Wirkungen, sondern noch in negativem Sinne Zusammenklangsmöglichkeiten; und auch für die bei Fux vorliegende Auffassung vom Verhältnis der vertikalen und horizontalen Momente im Satz ist es bezeichnend, daß sich in dem Prinzip der Intervallverträglichkeit noch klar das Bestreben ausspricht, alle Erscheinungen, auch die vertikalen Zusammenklangsbedingungen auf Stimmführung, alle Gesetzmäßigkeiten auf Stimmführungsregeln zurückzuführen. Nur würde man fehlgehen, wenn man in der hier latent liegenden Bewertung der Vertikalverhältnisse als des sekundären Moments im Satz einen auf ein bestimmtes Ziel gerichteten und damit zu einer fruchtbaren Weiterentwicklung leitenden Gedanken von Fux erblickte; der Stand der theoretischen Anschauung ist vielmehr lediglich historisch begründet.

Fux arbeitet in seinem theoretischen System noch in den alten Kirchentonarten; schon das bedingt ein gewisses Voranstellen des linearen Moments im Satz, denn die Kirchentonarten beruhen in gewissen, den Untergrund der Melodiebildung darstellenden Skalentypen von festgelegter Anordnung der Ganz- und Halbtonschritte, unter Regelung der Umfänge jeder Tonart, ihrer Haupttöne, Schlußformeln usw., stellen also einen melodischen Tonartbegriff dar wenn auch zweifellos ein latentes Harmoniegefühl bei der Herausbildung der Tonanordnung in den Skalentypen mitbestimmend war.

So sind im System von Fux die Linien für sich in bestimmten Tonarten entworfen, aber das harmonische Moment in unserem Sinne, der tonale Zusammenhang und selbst die zwischen den Stimmen eintretenden Akkordformen sind noch nicht im Sinne der Dreiklangstonalität theoretisch formuliert und daher auch nicht als Grundlagen vorausbestimmt, auf denen die Linienbewegung durchzuführen ist. Die Kirchentonarten sind bei Fux als Stützen, die bis zu gewissem Grade eine lineare Satzanlage erhalten, zu bewerten, da sie die theoretische Darstellung immer wieder auf gewisse melodische Grundzüge verweisen. Indem der Cantus firmus und jede einzelne Stimme nach dem Typus solcher Kirchentonarten entworfen sind, bleibt ein ursprünglicher melodisch gerichteter Wille im Satz auch da noch unüberwunden, wo das Prinzip „Punctum contra punctum" längst als Ausprägung einer vertikalen Zusammenfassung über die Satzstruktur übergreift. Daß die Kirchentöne und mit ihnen der alte einstimmige Gesang in melodischer Tonartlichkeit durch die alten theoretischen Anweisungen festgelegt waren, ist überhaupt der Grund, daß der uns vertraute Begriff einer in Akkorden beruhenden Tonartlichkeit sich erst allmählich mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit aufdrängen mußte. Das bei Fux noch vorliegende Stadium der theoretischen Erfassung der Zusammenklangserscheinungen nach dem Prinzip der Verträglichkeit gleichzeitiger Töne in gewissen Intervallen stellt nur ein Vorantasten auf diesem Wege dar.

Wohl wächst gegenüber der starren Physiognomie der Kirchentonarten mit der Errungenschaft der durchgebildeten Dur- und Moll-Tonalität auch die Beweglichkeit des Melodischen ins Ungemessene, aber dieser Fortschritt ist von der Bedeutung, die in einer linearen Grundanschauung liegt, wohl zu unterscheiden und darf diese nicht übersehen lassen. Daher bedeutet in der Theorie seit Fux nicht das Aufgeben der Kirchentonarten mit ihren Normen selbst eine Schwächung des linearen Moments, sondern vielmehr das Abgehen von einer viel allgemeineren, melodischen Anschauungskraft, die in ihnen liegt und nur infolge ihrer Einzwängung in eine ganz enge Gesetzmäßigkeit nicht zur rechten Entfaltung gelangen konnte.

Daher ist das vielfach noch geübte Festhalten an den Kirchentonarten doppelt lächerlich; denn einmal ist die in ihnen liegende Richtung auf das Lineare (das einzige positive Moment, das etwa hierfür geltend gemacht werden könnte) in der Durchführung des Kontrapunkt-Systems gar nicht erfaßt und fruchtbar ausgewertet, und andrerseits bleibt die schon zu Fux' Zeit als Rückstand zu bezeichnende Verschließung gegen das zum Durchbruch gelangte tonale

Harmoniegefühl mit dieser „pädagogischen“ Maxime noch bestehen, um auch die Grundlage aller echten Linienpolyphonie, eine bewegte, freie Linienentwicklung, von den Wurzeln an zu unterbinden. Die eigenartige Schönheit und historische Bedeutung der Kirchentonarten, die keinem ernsthaften Musikstudium verschlossen bleiben sollten, könnte auch nirgends ungünstiger hervortreten, als wenn sie gerade dahin als Lähmung und Hemmung eingeflochten sind.

So läge auch bei Fux, dessen theoretische Darstellung nicht nur hinsichtlich kontrapunktischer Technik, sondern auch hinsichtlich der Harmonik sehr weit hinter der Kunst seiner Zeit zürücksteht und die etwa — von allen Ungeschicklichkeiten der Formulierung zunächst abgesehen — der Arbeitsweise im vokalen Stil des 16. Jahrhunderts entspricht, ein Rest von einem Grundwillen zu einer linear gerichteten Polyphonie; in dem Prinzip des melodischen Entwurfs in den Kirchentonarten und der Verkettung der melodischen Linien nach Verträglichkeit zusammenfallender Töne in Intervallen ist er noch sichtbar. Der in diesem Prinzip der Intervallverträglichkeit latente Grundzug an sich wäre, ungeachtet aller ungereiften theoretischen Begriffe, mit denen Fux operiert, entwicklungsfähig gewesen und als ursprünglich bestimmender Gedanke des Systems ist er für die theoretische Betrachtung wesentlicher als die Ausführung, welche er gefunden hat; im Zusammenhang mit dem Problem einer auf primärer Linienentwicklung beruhenden Polyphonie ist er wenigstens historisch bemerkenswert, trotzdem er bei Fux selbst gar nicht ausgesprochen und nicht bewußt vorliegt, sondern erst im Untergrund seiner Anschauungsweise unklar und unentwickelt erkennbar ist. Das Unheil liegt aber in der Durchführung, welche weder das Moment einer unabhängigen und großzügigen Linienbildung — die erste Grundlage einer melodischen Polyphonie —, heraushebt und weiterentwickelt, noch auch das Moment der negativen Einstellung zu den Zusammenklängen in seiner Bedeutung für das Problem der kontrapunktischen Satzanlage erfaßt, beide vielmehr in einer solchen Systemisierung darstellt, welche die Grundzüge eines linearen Satzentwurfs völlig aufhebt.

Zerstörung der latenten linearen Tendenzen durch die Durchführung.

Hier zeigt sich, daß die Aufstellung der fünf „Gattungen“ nicht bloß im Hinblick auf die Methode und Lehrpraxis einen gehaltlosen, von trockenem Schulmeistergeist ersonnenen Schematismus darstellt; sie sind auch für die theoretische Durchführung des Problems verhängnisvoll. Das Arbeiten von Note zu Note, gegen die eine, zwei

oder mehrere Noten einer anderen Stimme zu setzen seien, bedingt, noch ehe man an die technischen Fragen der Mehrstimmigkeit herantritt, schon die volle Verkennung des Linienbegriffs an sich und als Unterrichtsgrundlage die Unterbindung alles melodischen Empfindens. Die Entwicklung des im Prinzip der Intervallverträglichkeit latenten linearen Moments hätte vor allem eine Hebung des Melodischen zur Bedeutung eines aktiven Elements vorausgesetzt. Schon der Cantus firmus ist in Einzelnoten zerpflückt und der Begriff der Linie liegt in ihm nicht mehr vor, indem jeder seiner zu langgezogenen Werten gedehnten Töne einzeln als Grundlage zu weiterem Vertikalaufbau aus dem ursprünglichen melodischen Zusammenhang herausgerissen wird. Aber auch die zu ihm kontrapunktierenden Stimmen sind nicht als Linien entworfen, sondern gleichfalls notenweise konstruiert. In allen Stimmen fehlt nach solcher Anfassungsart gerade das, worauf eine Linienpolyphonie beruht, der tragende Zug, die innere melodische Energie. Die bloße Forderung, die man in allen Lehrbüchern nach dem Fuxschen System hinzugesetzt findet, daß die Töne hierbei nach Möglichkeit eine melodisch geschlossene oder „wohlgefällige" Zeichnung ergeben sollen, berührt nicht das Wesentliche und reicht nicht im Entferntesten heran, um eine Vorstellung von der innern Gewalt und Entwicklungskraft der Linien des polyphonen Stils zu erwecken; dies ist auch unmöglich, solange die Linie nicht als etwas primäres erfaßt ist, sondern von einem Zusammenklangsstützpunkt zum andern überspringt, um bestenfalls (bei den rhythmisch etwas belebteren „Gattungen"), zwischen diesen einzelnen Zusammenklangsstützpunkten bis zu einem schwächlichen Ansatz von Eigenbewegung aufzuflackern. Daß das *Melodische als tragende Kraft den Satz durchdringe*, ist Grundforderung der Polyphonie, *nicht Anweisungen, daß man das melodische Moment mitberücksichtige*; diese stellen nur mehr Ausmeißelungen an der Oberfläche der Satzanlage dar und haben nur formale Bedeutung, vermögen aber nicht die Linienströmung zu dem aus dem Satzgrund quellenden Element zu erheben. Und einerlei, ob einmal mit Beendigung des eigentlichen Unterrichtsstadiums die Einschränkung in die fünf „Gattungen" fallen gelassen wird, auf die Art, wie die Linienbildung im grundlegenden Unterricht erfaßt und eingewurzelt ist, kommt es an. Was ferner die Kunst der Linienbewegung selbst betrifft, so braucht man noch lange nicht in die Größe des polyphonen Melodiestiles ein-

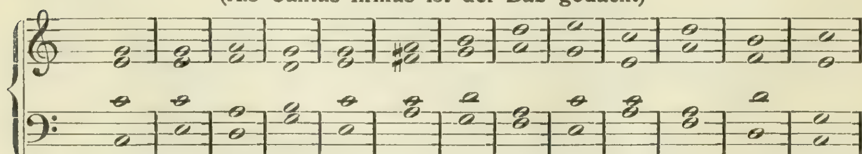
gedrungen zu sein, um den Versuch richtig einzuschätzen, die Entwicklung des Melodischen nach Taktteilungsvarianten darzustellen. Man konstruiert Linien in gleichmäßigen Ganzen, Halben und Vierteln (1., 2. und 3. „Gattung") und schult erst jede einzelne Art dieser rhythmischen Fortschreitungen, als ob jemals die Anordnung von Zeitdauerwerten Grundlage einer Melodik sein könnte; und nachdem so alles „gehörig klassifiziert" und noch die ganzen Notenwerte des „synkopierten Kontrapunkts" (4. „Gattung") absolviert sind, gibt man dem Schüler nunmehr — wie der wörtliche Ausdruck lautet — die „höchste Freiheit", indem man die bisher geschulten Notenwerte in freier Wahl — soweit von solcher bei dieser Arbeitsweise noch die Rede sein kann — untereinander wechseln läßt! Damit ist das harmlose Opfer dieses schleichenden Verblödungsprozesses zur vollen Seligkeit der „fünften Gattung" gelangt, die als der „blühende" oder auch mit ungewolltem Doppelsinn als der „gemischte" Kontrapunkt benannt ist. Hernach erfolgt die Abwicklung der gleichen fünf „Gattungen" im dreistimmigen, schließlich im vierstimmigen Kontrapunkt usw.; stets werden wieder, von vorne angefangen, die Linien in gleichmäßigen Ganzen, Halben und Vierteln usf. entwickelt, so daß in der Tat mehr ein Spiel mit Notenköpfen als mit Tönen dabei zum Vorschein kommt. Und bei alledem ist immer die gegebene Stimme in starren ganzen Noten gehalten; erst „modernere" Lehrbücher wagen als Besonderheit auch den „Fall" zu erwähnen, daß beide, bzw. mehrere Stimmen melodisch belebt sein können; für die eigentliche, ältere Lehre scheint er jenseits von Gut und Böse zu liegen. Es könnte gar keine minderwertigere, zum Leben des Kunstwerks in größerem Widerspruch stehende Grundlage geben als diese Systemisierung nach den fünf „Gattungen", welche bei der Linienbildung eine mechanische Zusammenstellung bestimmter Taktwerke zum grundlegenden Gesichtspunkt erhebt, die für sich allein betrachtet ein nichtssagendes Moment bedeuten, da sie mit aus dem ganzen Ausdruck und der Energie der melodischen Formung hervorgehen; eine Melodie entsteht nicht, indem man einen Ton an den andern kettet, wie es hier gelehrt wird. Und wenn man auch hier einwenden wollte, daß jenes Fortschreiten nach rhythmischen Einteilungen nur zu pädagogischem Zwecke angelegt ist, so ist dies um so schlimmer, denn das Gefühl für Linienentwicklung wird damit von allem Anfang an verzerrt und auf ganz falsche Gesichtspunkte abgelenkt. Dieses Vorgehen führt nicht einmal zu schulmäßig primitiven Grundlagen der

Linienkunst. Man kann Schüler nicht zum Erlernen einer Kunsttechnik bringen, indem man sie monatelang durch Unsinnigkeiten hindurchführt. (Es gibt aber sogar Lehrbücher, welche hieran nicht genug haben und die Kontrapunktlehre um noch neue „Gattungen" bereichern, um dies als eine besondere Errungenschaft zu betonen, indem z. B. zum alten System noch die [bei Fux noch in die III. Gattung inbegriffene] Variante hinzutritt, welche drei Noten gegen eine setzt. Andere wieder wissen eine sechste „Gattung" für das Kontrapunktieren zu einer rhythmisch belebten Cantus firmus-Stimme zu ersinnen!)

An diese theoretisch völlig verfehlte wie in pädagogischer Hinsicht verhängnisvolle Darstellung der Melodik muß sich mit der Idee der fünf „Gattungen" eine ebenso unzulängliche Durchführung der mehrstimmigen Schreibweise knüpfen; denn sie ist nichts als eine trockene Auseinanderfaltung des Grundgedankens, der in den Worten „punctum contrapunctum" liegt, die Bindung von „Note gegen Note" (I. „Gattung"), welche bis zu gewissem Grade rhythmisch belebt und variirt wird. Die erste „Gattung" ist in Wirklichkeit ein harmonischer Satz, auch schon deswegen, weil die choralartige Dauer der Töne viel zu wenig eine horizontale Auffassung sich durchsetzen läßt; nur mußte dieser nach dem alten Prinzip der Summierung in Intervallen höchst ungeschickt ausfallen[1]. Und diese ganze bei Fux durchgeführte Anweisung zum Kontrapunktieren zersetzt auch den kraftvollen Strom des polyphon-melodischen Satzzuges und zerbröckelt ihn in lauter einzelne, aneinandergestückte Abschnitte, ausgehend vom Übereinandertürmen der Töne auf den guten Taktteilen, und ergibt

[1]) Ein vierstimmiges Musterbeispiel für solch eine I. „Gattung" sieht z. B. (nur um einen Einzelfall herauszugreifen) in dem sehr verbreiteten Lehrbuch von Cherubini so aus:

(Als Cantus firmus ist der Baß gedacht)



Ein derartig kraft- und farbloses Zwittergebilde, das für den Unterricht die Keimform einer Satzanlage darstellen soll, ist weder als akkordlicher Satz ein sonderlich gutes Vorbild, noch wird man andrerseits je darauf verfallen, diese Klangfolgen als vierstimmig-melodischen Satz zu hören.

damit eine Stimmenverbindung, die alles eher als eine melodisch gerichtete Satzanlage ist; der Satz stockt in lauter Schwerpunkten, welche allen Schwung und Fluß hintanhalten und sich jeder polyphonen Bewegungsentwicklung entgegenstemmen. Überall Starre, statt Freude an Bewegung, dem Anfang und Inhalt aller lebensvollen kontrapunktischen Kunst.

So bedeutet aber auch die ganze Arbeitsweise, die von einem Cantus firmus ausgeht und die Stimmen sukzessive hinzusetzt, gar nicht, wie allgemein geglaubt wird, ein horizontales Moment hinsichtlich der ganzen Satzanlage bei Fux, das Festhalten eines linearen Grundzuges; das scheint nur äußerlich so. Soweit eine melodische Struktur durch das Voranstellen einer einzelnen melodischen Stimme vorgebildet sein könnte, unterbindet die Kurzsichtigkeit des alten Prinzips „Note gegen Note“ die Möglichkeit einer wirklichen linearen Durchgestaltung der Satztechnik. Ferner ist das, was vorliegt, kein Cantus firmus mehr, keine festgelegte Melodie, sondern festgelegte Töne, die einzeln von ihm abgelöst ihren melodischen Zusammenhang nur mehr auf dem Papier wahren, als Stützpunkte für das Vorwärtstasten der Mehrstimmigkeit von Takt zu Takt. Das Arbeiten mit dem Cantus firmus ist nur mehr von methodischer Bedeutung; von der theoretischen Anschauung selbst ist er schon verleugnet, indem durch die Art seiner Anwendung das lineare Moment sich auflöst und den Gesetzen eines akkordlichen Ausgestaltens Platz macht. Er ist nur mehr ein äußerlicher Rest ursprünglich linear gedachter Anlage, welche der Aufsaugung durch die überstreichende akkordliche Zusammenfassung anheimfällt; aber die Kraft, noch einen linearen Satz wirklich als melodischer Zusammenhang zu tragen, hat er längst eingebüßt. So ist die mehrstimmige Linienbildung trotz des äußerlichen Voranstellens einer melodischen Stimme etwas Sekundäres, der Cantus firmus in einzelne Töne zersetzt, während die übrigen Stimmen aus einzelnen Tönen zusammen gesetzt sind. Damit ist die ganze Satzanlage vertikal und dieser Grundzug ist durch die Arbeitsweise mit einem Cantus firmus nur insofern etwas weiter zurückverlegt, als das vertikale Gerüst erst auf Grund der Töne einer „Haltestimme“ in zusammengeschichteten Intervallen entworfen wird, was zur Selbsttäuschung führt, als bestehe damit ein melodisch gerichteter Satzentwurf.

Der Gedanke, die Linienbildung nach dem Grundsatz immer kleiner werdender gleichmäßiger Notenwerte darzulegen, und die

Erhebung dieser äußerlichen Varianten zur Grundlage einer Kontrapunkt-Methode ist wohl die allerunglücklichste Idee aus dem ganzen Fux'schen Schematismus. Sie stammt übrigens gar nicht von Fux selbst, sondern ist von ihm nur übernommen und in eine besonders starre Pedanterie eingezwängt worden; wenn die Lehre der älteren Jahrhunderte in der Absicht einer lehrmäßigen, mit aller Gründlichkeit durchgeführten Darstellung auf ein solches Einteilungsschema verfiel, so ist das aus dem alten Geist einer starren Scholastik ohne weiteres verständlich. Gios. Zarlino geht im 40. Kap. seiner im Jahre 1558, also mehr als anderthalb Jahrhunderte vor dem „Gradus" von Fux erschienenen „Istitutioni harmoniche" von dem Kontrapunkt „Note gegen Note" in gleichen Werten aus, dann erwähnt er (Kap. 42) kurz die technische Möglichkeit, zwei oder mehrere Noten, in gleichmäßiger Folge oder in freierer Anordnung, ebenso Synkopen gegen eine gegebene thematische Stimme zu setzen: „Onde sopra ogni Semibreve contenuta nel Soggetto potremo porre due Minime, over quattro Semiminime, et cosi una Minima et due Semiminime, et altre simili, come tornerà meglio."

In diesem einen Satz ist der Ursprung der ganzen systematischen Anlage bei Fux enthalten; die bei Zarlino erwähnte Möglichkeit einer Kontrapunktierung in verschiedenen Notenwerten ist bei Fux zur breiten methodischen Anlage erweitert und zu einem Schematismus zugeschnitten, während bei Zarlinos freierer und kurzer Formulierung noch das ursprüngliche Bestreben deutlich erkennbar bleibt, von der Untersuchung der Zusammenklangsmöglichkeit „Note gegen Note" in gleichen Werten zwar auszugehen, aber von hier aus möglichst frei („come tornerà meglio") in melodischen Linien weiterzuentwickeln. Zarlino beschränkt sich hierbei nicht auf solche „cantus firmi", die in gleichförmig gedehnten Notenwerten den Arbeiten unterlegt werden, sondern gibt auch die Anweisung, eine thematische Hauptstimme in wechselnder Gestaltung selbst mitzuerfinden, d. h. frei zweistimmig und mehrstimmig zu komponieren[1]).

[1]) Istitutioni harmoniche (Kap. 43) „Occorrera oltra di questo, che 'l Contrapuntista, dopo l'haversi essercitato per molti giorni nel fare il Contrapunto sopra un Soggetto di canto fermo; conoscendo di farlo senza alcuno errore, vorrà passare più oltra, e venire ad un' altra compositione pur di due voci: la onde per assuefarsi alla inventione, dico, che non sarà fuori di proposito, se piglierà primieramente per Soggetto una parte di alcuna cantilena di Canto figurato; e se ciò non vorrà fare, la potrà comporre da se stesso, secondo che li tornerà più al proposito. Il che fatto, dico, che potrà dipoi secondo il suo ingegno

Der „Gradus" von Fux enthält zwar gegenüber Zarlino weiter ausgeführte und dem Zeitabstand entsprechend fortschrittlichere theoretische Anweisungen im einzelnen, insbesondere eine Vereinfachung hinsichtlich der Stimmführungsregeln, ist aber der ganzen Anlage nach, namentlich hinsichtlich des kleinlicher ausgeführten pädagogischen Schematismus, bedeutend trockener. Die bei Zarlino erwähnte Möglichkeit einer Auflockerung des Satzes zu belebteren Kontrapunktstimmen wird bei ihm zu jener Verlegenheitskonstruktion einer hilflosen Schulmeisterei, die wohl der Theorie und Auffassung der Pädagogik zu Beginn des 18. Jahrhunderts entspricht, aber ihre eingehende Beachtung deswegen erfordert, weil wie seine ganze Lehre auch die äußerliche Variante der fünf „Gattungen" bis heute im Unterricht und in den gebräuchlichen Lehrbüchern einer Lektionenauffütterung zuliebe als Einteilungsschema beibehalten ist. Es ist kaum verständlich und für die herrschende Auffassung der Pädagogik kennzeichnend, daß man sich keine Rechenschaft darüber ablegt, welche mechanische und pedantische Vorstellung nur vom äußeren Bild melodischer Formung hierbei erweckt wird, um vom eigentlichen Wesen und den inneren Eigentümlichkeiten der Melodieentwicklung gar nicht zu sprechen[1]).

Faßt man die im System von Fux ineinanderfließenden horizontalen und vertikalen Grundzüge zusammen, so zeigt sich aus dem Gesamtbild ihrer theoretischen Verquickung, daß auch hier die Unklarheit über die Erscheinung ihres gegenseitigen Ineinanderwirkens im musikalischen Satz, von der auszugehen war, vor allem der Anlaß zu einer Verkennung der eigentlichen Grundlagen des Kontrapunkts und verfehlter Ansätze zur Gewinnung einer linearen mehr-

comporre un' altra parte nel grave, overo, secondo che li verrà meglio fatto, nell' acuto. E ben vero, che volendo comporre il Soggetto da se stesso, potrà aiutato da una parte della sua compositione comporre l'altra, di modo che tutto in un tempo verrà a comporre il Soggetto, e da far fine alla Cantilena: percioche (si come ho detto altrove) Soggetto io chiamo quella parte, che si pone avanti le altre parti nella compositione; overamente quella parte, che il Compositore si ha primieramente imaginato di fare."

[1]) Das Lehrbuch von Felix Draeseke („Der gebundene Stil. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge", 1902) bildet insofern eine Ausnahme, als von den Arbeiten in fünf „Gattungen" abgesehen ist und die Übungen gleich damit beginnen, in gleichmäßigen Vierteln zu den ganzen Noten einer gegebenen Stimme zu kontrapunktieren. Das bedeutet zwar eine etwas stärkere Betonung des melodischen Moments vom ersten Unterrichtsanfang an, aber doch keine Durchbrechung des Prinzips „Note gegen Note".

stimmigen Technik geworden ist. Die Theorie knüpft auch hier an die Erscheinung des Ineinanderwirkens, ohne sie an ihre Quellen zurückzuverfolgen. Wie in dem Prinzip „punctum contra punctum" der Grundgedanke einer Stimmenverbindung nach einzelnen Intervallen und in diesem zugleich noch eine die Linienentwicklung als das Primäre den Vertikalverhältnissen voranstellende Arbeitsweise latent ist, so liegt andrerseits in der verzerrten theoretischen Erfassung der Melodik bereits eine Negierung des Willens zur Sonderung und gegensätzlichem Eindringen, der sich in der Gegenüberstellung beider Disziplinen, Harmonik und Kontrapunkt, äußert. Daß die gegensätzliche Anfassung von harmonischer und kontrapunktischer Satztechnik nicht voll durchgeführt sein kann, war bereits vorweggenommen, indem die Einstellung unserer heutigen Theorie zur Melodik gekennzeichnet wurde, die das Wesen der eigentlichen melodischen Linienerscheinung bisher gar nicht erfaßt hat und dahin gelangt ist, alles Melodische auf das heterogene Moment des Harmonischen zurückzuführen. Aber so einfach sich dieser Widerspruch aus weitem, über die theoretischen Systeme selbst übergreifendem Betrachtungsabstand darstellt, in der Durchführung der bisherigen Kontrapunktlehre ist er keineswegs leicht zu verfolgen. Denn hier durchsetzt die theoretische Verquickung der beiden Momente die ganze systematische Entwicklung und die Schwierigkeit liegt darin, zu beobachten, wie sie in den einzelnen Begriffen, mit denen das System operiert, bereits ineinander verwoben sind.

Gegenüber dem heute zum Durchbruch gelangten extremen theoretischen Standpunkt, der alle musikalischen Erscheinungen einseitig und ausschließlich auf den Boden harmonischer Theorie zurückleitet, erfolgt in der alten Kontrapunktdarstellung die theoretische Verquickung von horizontalem und vertikalem Satzelement nur an anderer Einsatzstelle: während die gebräuchliche Kontrapunktlehre, deren Grundgedanke sich in der Bezeichnung „Note gegen Note" ausprägt, von der Zusammensetzung zweier Stimmen an (ungewollt, aber dem tatsächlichen Vorgang nach) auf den Akkord zurückführt, setzt damit jener heutige theoretische Standpunkt schon am Uranfang, bei der einstimmigen Linie selbst an, die bereits als latente Harmoniefolge erklärt wird. Die Ausreifung dieses letzteren, umfassenderen Standpunkts ist jedoch nichts anderes als die konsequente Fortentwicklung aus dem ersteren, der einmal den Weg zur Zurückleitung aller Kontrapunktik auf das Harmonische gewiesen hat.

Drittes Kapitel.

Historische Entwicklung des Problems.

Anfänge der Mehrstimmigkeit. Ursprung des Widerspruchs im Begriffe „Kontrapunkt".

Damit ist es auch möglich, die Fäden auseinanderzulegen, welche in die historische Entwicklung der Kontrapunktlehre hineinspielen und in der theoretischen Darstellungsweise des 18. Jahrhunderts, wie sie durch Fux übermittelt ist, zusammenfließen. Die ganz in Entwicklung und Übergängen begriffene, halb zu akkordlicher Satzlehre hinüberdrängende, halb noch von der Tendenz nach melodischem Stimmenentwurf durchsetzte ungeklärte Mittelstellung des Systems tritt aus einem die allgemeinen Hauptzüge heraushebenden geschichtlichen Überblick am klarsten hervor.

Das melodische Moment der Kirchentonartlichkeit und das Moment der Zusammenfassung im akkordlichen Sinn sind wie in der systematischen auch in der historischen Entwicklung die beiden Grundzüge, die sich in dem Stand der Darstellung bei Fux durchkreuzen. Wie deren Weiterbildung zur Ausgestaltung der akkordlichen Satztheorie führen mußte, so leitet die historische Vorentwicklung des Systems bis zur einstimmigen Kunst des gregorianischen Gesanges zurück. Als man zum ersten Male in der abendländischen Musik daran ging, die Grundzüge einer mehrstimmigen Schreibweise zu finden, lag diesen Versuchen das Streben zugrunde, solche in den Normen des gregorianischen Gesanges gehaltene Melodien gleichzeitig erklingen zu lassen, nicht eine unmittelbar auf vertikale Zusammenklangswirkungen gerichtete Tendenz. Indem nun die alten Theoretiker die Grundlagen für das gleichzeitige Ertönen von melodischen Bildungen suchten, gingen sie davon aus, diejenigen Intervalle bei der Verbindung zweier Stimmen heranzuziehen, welche die einfachsten Schwingungszahlenverhältnisse, also den stärksten Konsonanzgrad aufweisen, dem damaligen Stand der vom Altertum überlieferten Musiklehre entsprechend, die zur Aufweisung der mathematischen Proportionen schwingender Saitenlängen zurückleitete. So besteht die Form der ältesten Mehrstimmigkeit, das „Organum" des 10. Jahrhunderts, in der fortgesetzten Parallelführung der Stimmen in Quinten. Schon mit diesen ersten Vorversuchen zur Mehrstimmigkeit gelangt daher die an mathematisch-physikalische Untersuchungen

anknüpfende Theorie zunächst zur Bindung von Ton an Ton, was dem ursprünglichen Problem, dem Streben nach gleichzeitigem Erklingen zweier im Sinne des gregorianischen Chorals entworfener Melodien bereits widerspricht und zur Aneinanderkettung von einzelnen Zusammenklängen führte.[1]) Auch ist hierbei zu bedenken, daß zur Zeit der einstimmigen Gesangskunst des gregorianischen Chorals das musikalische Hören selbst wesentlich auf melodische Zusammenhänge gerichtet war (ungeachtet allen zweifellos hereinspielenden, unbewußten natürlichen Harmoniegefühls); der ursprüngliche Wille in der ältesten Mehrstimmigkeit ist linear gerichtet, während die theoretische Durchführung, auf das Problem gleichzeitiger Linienverknüpfung gewiesen, genau umgekehrt die Verknüpfungsmöglichkeit von Ton an Ton herausfaßte. Hierbei ist es in diesem Zusammenhang weniger von Belang, daß zunächst der Lösungsversuch, welcher die Ergebnisse der ältesten theoretischen Spekulation, des Quinten-Organum, dem musikalischen Hören aufzwingen wollte, eine Form gewann, von der ohne weiteres anzunehmen ist, daß sie sich mit dem gesunden musikalischen Sinn der alten Zeit ebensowenig deckte, wie mit dem unsrigen (obgleich es an Versuchen nicht fehlt, Veränderungen in den Verhältnissen unseres musikalischen Hörens zur Erklärung jener sonderbaren Quinten-Mehrstimmigkeit heranzuziehen); das Bemerkenswerte an dieser mißlungenen Lösung liegt vielmehr in der allgemeineren Erscheinung, daß hier infolge der Heranziehung bestimmter einfachster Intervalle als Zusammenklangsgrundlagen schon mit dem ersten Vortasten zur Mehrstimmigkeit ein Widerstreit zwischen vertikalem und linearem Verfolg beim Hören sich geltend macht, der Gegensatz zwischen der Konsonanzwirkung der Quint als Zusammenklang an sich und der Wirkung paralleler Quintenfolgen als Erscheinung des horizontal gerichteten Hörens; denn aus dem gleichen Gesichtspunkt, dem Widerstreit zwischen Bedingungen der vertikal-harmonischen und der melodischen Satz-

[1]) Guido Adler, „Der Stil in der Musik“, I. Buch, Leipzig 1911, S. 241. „Diese Zusammenklänge sind vertikal aufzufassende und in Wirklichkeit auch so erfaßte Klangkomplexe, wenngleich in der theoretischen Auffassung der alten Organa und Fauxbourdons die Fiktion einer Eigenführung der von der »vox principalis« im Abstand der Quint oder Quart einsetzenden »voces organales« und ebenso der Terz- und Sextgänge im Falsobordone festgehalten wurde, die einzelnen Stimmen also gleichsam als selbständige Parallelstimmen aufgefaßt wurden. Theoretische Erfassung deckt sich da eben nicht mit praktischer Ausführung.“

verhältnisse ist auch die ganze spätere Entwicklung des Kunstwerks wie der Theorie zu verstehen. Es kommt bei einem Überblick über die Geschichte der Satztechnik (ebenso wie bei der Theorie selbst) mehr darauf an, den Willen als die Ergebnisse der satztechnischen Formung zu sehen; an jeder historischen Betrachtung bleibt etwas Mechanisches, wenn sie nicht die Kräfte am Wirken erkennt, sondern nur die sichtbaren Formen, unter denen jene ihr Spiel treiben. Nicht also der Irrweg des Quintenorganums an sich, sondern die Ursachen, die zu ihm führten, haben unsere Aufmerksamkeit zu beanspruchen. So unübersehbar groß und weitzügig von diesem primitiven Anfang aus die Theorie sich bis auf den heutigen Tag fortentwickelte, so wenig noch überhaupt von einem Zusammenhang der gegenwärtigen Musiklehre mit der für unsere Begriffe das Komische streifenden Quintenmehrstimmigkeit zu sprechen ist, auf den hier zum erstenmale auftretenden Fehlschluß ist man bisher dennoch nicht verbessernd und lösend zurückgekommen, und er ist es, der die wirkliche Durchführung einer melodischen Mehrstimmigkeit bis heute unterbindet und der bereits die Keimform des verhängnisvollen Prinzips „punctum contra punctum" enthält.

Das gleiche Prinzip liegt auch in weiteren Formen der „Diaphonie", die zur Setzweise in Parallelen hinzutreten, vor, einem wechselnden Zusammengehen zweier Stimmen in der Prim und Auseinandergehen bis zur Quarte. Erst der sogenannte „Discantus" beginnt (seit dem 12. Jahrhundert) neben der Durchführung strenger Gegenbewegung von Ton gegen Ton auch einer Note der gegebenen Stimme mehrere entgegenzusetzen, in Melismen, welche den „Tenor" (die Hauptmelodie) umspielen, u. zw. vielfach in freier Improvisation; anfänglich war diese durch starre Regeln auf ein Wechseln der zusammenfallenden Töne zwischen Quint und Oktav (Prim) beschränkt, allmählich aber setzt sich gerade durch die natürlichere Kraft des Improvisierens eine Art des Kontrapunktierens durch, welche sich weniger durch die Schwerfälligkeit der Theorie binden ließ und wieder auf die Satzregeln selbst im Sinne allmählicher Erweiterungen zurückwirken mußte. Auch hierin ist wieder weniger in den einzelnen Erscheinungen, die eine Überwindung der ältesten Mehrstimmigkeitsform im Organum darstellen, der Hauptvorgang des historischen Entwicklungszuges zu erblicken, sondern darauf zu achten, wie gegen die ursprüngliche Einstellung, Note gegen Note in dem nächst der Oktave konsonantesten Intervall der Quint zu setzen,

das ursprüngliche Streben, melodische Linien gegeneinanderzusetzen, zum Durchbruch drängt, indem es zunächst zum Prinzip der Diaphonie in vorherrschender Gegenbewegung mit ihrer plastischeren Hervorhebung des Linearen führt, hernach zur lebendigeren Verselbständigung der Gegenstimme durch melismatische Bewegung. Freilich bleibt es hierbei immer noch bei einer recht dürftigen Entfaltung des Melodischen in der Zweistimmigkeit. Insbesondere sind auch Anweisungen bei den theoretischen Traktaten über die Diaphonie, die nur auf Anfang und Schluß einer Zweistimmigkeit eine Prim verlegen, alle übrige Führung auf Gegenbewegung verweisen, als eine Reaktion gegen die ursprüngliche Bindung von Ton an Ton in vollkommener Konsonanz zu verstehen, als ein Wille, melodischen Zusammenhang den vertikalen Zusammenklangsverhältnissen voranzustellen; denn die vollkommenen Konsonanzen werden nur mehr an die Hauptstellen des Satzes verwiesen.

Auch in der weiteren Entwicklung von Technik und Theorie ist das Schwanken zwischen stärkerer Einstellung auf die vertikalen oder auf die linearen Erscheinungen zu verfolgen. Zunächst drängt die Verkettung in gleichzeitigen Tönen zum langsamen Erstehen eines Empfindens für die Zusammenklangsformen, welches über die ursprüngliche theoretische Anweisung von ausschließlicher Verträglichkeit der Töne in den vollkommenen Konsonanzintervallen hinausdrängt, von welcher man in Anlehnung an die einfachsten mathematischen Verhältnisse der schwingenden Saitenlängen ausgegangen war. Das harmonische Gefühl weist die Wege zur Fundierung des Satzes auf solche Zusammenklänge, die der (zu dieser Zeit theoretisch noch nicht formulierten) Dreiklangsform angehören; im 13. Jahrhundert dringen die Terzen und Sexten zur Anerkennung als Konsonanzen vor und entwickeln sich allmählich zu den herrschenden Intervallen des Satzes, während die „vollkommenen" Konsonanzen mehr gegen die Eckpunkte der Sätze hin abgestoßen werden, um am Anfang, Ende und an Teilabschlüssen die Norm zu bleiben. Eine aus England eindringende, dreistimmige Setzweise, der Fauxbourdon, die den Cantus firmus durch parallele Terzen und Sexten in gleichen Notenwerten begleitet (also dem äußeren Bilde nach in Sext-Akkorden) trägt wesentlich zur Herausbildung des akkordlichen Hörens im Sinne der Dreiklangsformen bei. Zugleich entwickeln sich die grundlegenden Stimmführungsgesetze; im 13. Jahrhundert findet sich sogar schon das Verbot der parallelen Oktaven,

im 14. das der parallelen Quinten. Mit der von Florenz ausgehenden „Ars nova“ des 14. Jahrhunderts, schreitet die Loslösung der Linien von der durch die ursprünglichen Anweisungen zu mehrstimmiger Technik diktierten Bindung von Ton zu Ton um ein bedeutendes Stück zur Wiedergewinnung des ursprünglichen Grundwillens einer melodischen Mehrstimmigkeit vor, indem neben der Arbeitsweise über einem Cantus firmus eine Schreibart aufkommt, die eine frei erfundene Oberstimme voranstellt und zu dieser weitere Stimmen zusetzt; dadurch bricht sich in hohem Maße wieder das Lineare gegenüber dem Hindrängen zur Technik der einzelnen Vertikalzusammenklänge Bahn, während andrerseits für die mehrstimmige Technik der Name „Contrapunctus“ (zum ersten Mal gebraucht bei Johannes de Garlandia, dem jüngeren, um 1300), in Anlehnung an das von den Theoretikern dargelegte Verfahren paarweise miteinander zu verbindender Noten aufkommt.

Die Niederländer und die Vorentwicklung der harmonischen Schreibweise.

Die Anfänge der niederländischen Schulen, die vom 14. bis 16. Jahrhundert die Künste des vokalen Kontrapunkts zu hoher Blüte und bis zu einem gewissen Entwicklungsabschluß führen, reichen in die „Ars nova“ zurück. Die mehrstimmige Setzweise geht bei den Niederländern wieder von einem Cantus firmus, dem „Tenor“ (Haltestimme) aus, den die übrigen höheren und tieferen Stimmen umranken; aber der Wille zu melodisch gerichteter Satzanlage wirkt fort und findet in der technischen Durchführung eine mächtige Förderung durch das Aufkommen der imitatorischen Schreibart, die sich aus den älteren strengen Kanons in freierer Weiterbildung entwickelt; sie lenkt das musikalische Hören wie auch die Technik stark von der Konzentration auf die einzelnen Zusammenklänge „Note gegen Note“ ab, gegen ein horizontales Verfolgen zu. Bestimmte motivische Gebilde werden als ein Ganzes, eine geschlossene Linienbildung, verarbeitet; und während der ursprüngliche Linienzug des Cantus firmus selbst eigentlich aufhört, Melodie zu sein und auf seine gedehnten Töne, in die er zerpflückt ist und die sich durch das Gewebe der imitatorisch verschlungenen übrigen Stimmen träge hindurchschleppen, die Zusammenklangserscheinungen bezogen werden, bedingen dem gegenüber die Imitationen, Verkleinerungen, Umkehrungsbildungen u. s. w., die von seiner Zeichnung abgeleitet

sind, wieder eine lineare Zusammenfassung seiner Töne und auch eine melodische Einwirkung auf das Satzbild. Auch die Arbeitsweise der Niederländer kennzeichnet noch ein Nachwirken jenes Grundwillens von melodischer Mehrstimmigkeit, der von den ersten Versuchen an durch das Prinzip „Note gegen Note“ abgetötet wurde: die Stimmen werden sukzessive zum Cantus firmus hinzugesetzt, die Ausspinnung der einzelnen Linien also den vertikal-akkordlichen Eindrücken vorangestellt, was sich in der besprochenen Zwitterstellung des für die Zusammenklangsverhältnisse bestimmenden Prinzips der Verträglichkeit zusammenfallender Töne in Intervallen äußert, welches zugleich ein Rest und zugleich ein neuer Anfang ist. Andrerseits mußte bei der hohen Stimmenzahl, bis zu welcher die Vokalwerke oft gelangten, der Satz naturgemäß von der melodischen Struktur mehr und mehr zur harmonischen hingedrängt werden.

Innerhalb dieser Setzweise bricht ein melodisches Empfinden so stark durch, daß sich die im Melodischen liegende Bewegungskraft zum Herrn über die ursprüngliche Starrheit der Kirchentöne durchsetzt und in der Schaffung von Leittonerhöhungen die Anpassung der Skalengrundlagen an Sinn und Richtung der Bewegungen, das Hinstreben in die Zieltöne (finalis) bewirkt. Es entsteht die sog. „musica ficta“ (vgl. S. 44). Während so die Gestaltung der einzelnen Linien noch durch die Kirchentonarten bestimmt ist und durch deren Charakteristik trotz der beginnenden Alteration ihr Gepräge erhält, ersteht innerhalb der hierdurch nunmehr beweglicheren mehrstimmigen Satzstruktur das harmonische Empfinden, das von den beiden Dreiklangsformen des Dur und Moll ausgeht, in wachsender Deutlichkeit und greift über die Linienzüge, das Satzbild zu akkordlicher Zusammenfassung verdichtend. So wirken auf der entwickelteren Stufe einer beginnenden akkordlichen (nicht mehr auf bloße Intervallverknüpfung gerichteten) Empfindungsweise wieder melodische und vertikale Einstellung ineinander, einander hemmend und zugleich einander fördernd, wie es in der Natur des von zwei sich durchkreuzenden Kräften bestimmten musikalischen Satzes liegt, aber ohne daß noch die mehrstimmige Schreibart in bewußter Ausprägung eine von Grund auf lineare von einer akkordlich-harmonischen Satztechnik sonderte; diese unklare Verquickung ist es, welche in die Theorie noch jahrhundertelang hineinwirkt und die auch den Stand der Fuxschen Anschauung erklärt, für deren Verständnis zu einem Ueberblick über die historischen Entwicklungszüge auszugreifen war.

Schon bei den zwei überragenden Meistern des 16. Jahrhunderts, deren Technik zugleich einen Entwicklungsabschluß aus der polyphonen Kunst der niederländischen Schulen und zugleich die Anfänge neuer (harmonischer) Entwicklungszüge darstellt, dem Belgier Orlandus Lassus und besonders dem italienischen Meister Palestrina, ist die Verfestigung der Mehrstimmigkeit zu akkordlicher Kompaktheit so weit gediehen, daß nicht nur klare und durchsättigte harmonische Wirkungen hervortreten, sondern vielfach als die künstlerische Grundlage der Komposition ein Voranstellen akkordlicher Farbenpracht, die hier in ihrer jungen ersten Frische aufleuchtet. Steckt auch die Theorie noch in den ersten Anfängen einer Erkenntnis vom Wesen der Akkorde, die Reize der harmonischen Klangfolgen beeinflusscn bereits die Führung der Linienzüge im Sinne akkordlicher Satzstimmen merklich, auch da, wo die äußere Form einer melodisch angelegten Mehrstimmigkeit noch gewahrt ist: denn der harmonische Palestrina-Stil erwächst innerhalb einer Satzstruktur, die im Wesentlichen die formalen Merkmale linear-polyphonen Entwurfs, motivisch imitierende, meist fugierte Führung der Stimmen, deren sukzessiven Einsatz zu Beginn der Stücke wahrt und damit, was das Hauptmerkmal der linearen Satzstruktur darstellt, äußerlich die Gleichberechtigung aller Stimmen; aber nur mehr äußerlich; denn gegenüber den erwähnten beibehaltenen formalen Eigentümlichkeiten zeigt sich die innere Zersetzung linearer Grundanlage in der Abschwächung der melodischen Eigenkraft der Stimmen; ihre melodische Führung wird immer stärker durch das Harmonische bestimmt, die Linien fügen sich dem Fortschreiten der akkordlichen Gebilde ein, der Schwung freierer melodischer Formung erlahmt zu ruhigeren, in Umrissen und Umfang geebneteren Wellenzügen und die melodischen Wirkungen, namentlich der Mittelstimmen, werden durch harmonische Wirkungen aufgesogen. Und liegt es auch nicht im Willen des Satzentwurfs, der Sopran erhält im Verhältnis zu den übrigen Stimmen melodieführendes Übergewicht. Aber auch in der andern Randstimme, dem Baß, zeigt sich in besonders charakteristischer Weise das Ausreifen harmonischer Satzanlage: zugleich mit der geglätteten Diatonik des Soprans das beginnende Vortreten der charakteristischen Intervallsprünge eines Harmoniebasses, von dem bestimmten Erfühlen der Kraft akkordlicher Grundtonfortschreitungen zeugend.

Damit steht die Entwicklung der Satztechnik zu Ende des 16. Jahrhunderts in einer Übergangskrise, aus der sich auch die

unklare Verquickung der melodischen und harmonischen Satzgrundlagen in der darauffolgenden Entwicklung der Theorie erklärt. Zur gleichen Zeit war mit dem deutschen protestantischen Gemeindechoral ein harmonischer Satz in voller Reinheit erstanden, während auch die weltliche Chorkomposition mit ihrem volkstümlichen Einschlag, namentlich in Italien die auf die Florentiner Ars nova zurückgehenden, liedartigen „Frottolen“ und „Villanellen“ Sinn und Gehör auf das Harmonische gelenkt hatten, das dem alten linearen Grundzug in der Kunstmusik entgegenwirkt.

In der Zeit dieses Übergangs, im Jahre 1558, erscheint das Werk „Istitutioni harmoniche“ von Zarlino, welches die theoretischen Grundbegriffe von der Erscheinung des Dreiklangs enthält und damit von dem alten Prinzip der Verträglichkeit gleichzeitiger Töne in einzelnen (konsonanten) Intervallen zum Begriff der Einheit und Gesamterscheinung des Akkordes überleitet. Freilich bricht eine die ganze Darstellung des Satzes auf akkordlich-harmonische Grundlagen stellende Theorie zunächst noch nicht durch. Denn der lineare Tonartbegriff, den die Kirchentöne als melodische Skalengattungen bergen, wehrt sich auch in der geschichtlichen Entwicklung zähe gegen das Aufgehen des Satzes in akkordlichem Tonartbegriff und vermag die Theorie immer wieder von diesem abzudrängen muß doch noch 1547 Glareanus die acht alten Kirchentöne durch vier neue ergänzen, um die melodischen Formungsgrundlagen, die Skalentypen, dem durchbrechenden natürlichen Harmoniegefühl anzupassen. Zarlino selbt legt in dem gleichen Werk, das die Dreiklangserscheinung aufweist, die Grundzüge einer Satztechnik dar, die, wie erwähnt, das System der späteren, bei Fux ausgeprägten Satztechnik im Keime enthält und noch auf dem Prinzip der Verträglichkeit in Intervallen beruht.

Der Generalbaß. Differenzierung von Harmonik und Kontrapunktik.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts erfährt die theoretische Einstellung abermals eine scharfe und diesmal für die Entwicklung der Theorie entscheidendere Konzentration auf die Vertikaldurchschnitte durch die Satzstimmen mit dem Aufkommen der Generalbaßnotierung. Die abermals von Florenz ausgehende begleitete Monodie führte zu der zunächst für praktischen Gebrauch ersonnenen Vereinfachung, die harmonische Begleitung zu einer melodieführenden

Stimme in einer verkürzten Schreibweise anzudeuten, die darin bestand, daß nur die fortlaufende Baßlinie (Basso continuo) allein notiert und die darüber gedachten Harmonien durch ein Bezifferungssystem angedeutet wurden. Die Intervalle jedes einzelnen Akkords werden vom Baß aus abgezählt, in ganz äußerlichem Verfahren, das wenig mit dem Wesen der Akkorde zu tun hat; kennt doch die alte Generalbaßbezifferung des 17. Jahrhunderts noch nicht einmal den Begriff der Umkehrung von Akkorden, also die Identität von Dreiklang, Sextakkord und Quartsextakkord gemeinsamen Grundtones usw., überhaupt zunächst noch nicht die Scheidung der Begriffe vom Akkordgrundton und Baßton. Die neu erstehende Generalbaßlehre ist somit im Grunde auch nichts anderes als ein vorgeschrittenerer und verdeutlichender Ausdruck des alten Prinzips der Aneinanderknüpfung von einzelnen Tönen in Intervallen, die ihre gleichzeitige Verträglichkeit bedingen. Nur ist das Generalbaßsystem in ausgesprochenerer Weise auf die Heraushebung der Zusammenklangsformen gerichtet, die sukzessive Stimmenerfindung und der Cantus firmus, der eine Mittelstimme war, fallen gelassen und das Vertikalgerüst statt auf diesen, nur mehr auf den Baß bezogen. Damit ist die längst nur mehr äußerliche lineare Grundeinstellung aufgegeben. Aber die in akkordlichem Sinne zusammenfassende Theorie mußte notwendigerweise aus der älteren Arbeitsart der Bindung von Note gegen Note zu den Einzeltönen eines Cantus firmus hervorgehen. Die Generalbaßnotierung führte jedoch durch diese dauernde, schriftliche Fixierung der Intervallverhältnisse allmählich zur Erkenntnis der Akkordstrukturen, deren Bild sich aus der zahlenmäßigen Niederschrift immer klarer herauskrystallisierte, und so leitete sie trotz ihrer handwerksmäßigen Äußerlichkeit doch zur Erstehung einer Harmonielehre, die mit akkordlichen Klängen und nicht mehr mit summierten Intervallen operiert; zunächst zur Entstehung einer über die von Zarlino niedergelegten Grundbegriffe hinausgehenden Akkordlehre, die von Rameaus Erkenntnis der Grundformen und Umkehrungen der Akkorde (1722) ihren Ausgang nimmt, und weiter zur theoretischen Erkenntnis der Tonalität, d. i. der harmonischen Einheitsbeziehung der Klänge eines Satzes auf einen zentralen Tonika-Grundton.

Damit ist die Entwicklung der Harmonielehre auf fruchtbarem Wege, und nahezu ausschließlich auf sie konzentriert sich das weitere Fortschreiten der Musiktheorie, die auf dem Gebiet des

Kontrapunkts nicht mehr den Stand der Fuxschen Darstellung entscheidend durchbricht, vor allem auch deshalb, weil sie die ganze kontrapunktische Technik mehr und mehr nach dem Gebiet der Harmonielehre weist und die Tendenz zeigt, in dieser auch alle kontrapunktische Polyphonie aufgehen zu lassen; hierauf ist noch zurückzukommen.

Es wäre nun ganz falsch, zu glauben, daß mit der Entwicklung einer harmonischen Homophonie, welche in Deutschland namentlich durch die Meister der protestantischen Choralbearbeitung um und nach 1600 zu höchster Kunstreife gelangte, nun einfach diese akkordliche Schreibweise die melodische Polyphonie verdrängte und ersetzte. Im Gegenteil; seinem nunmehr ausgeprägten Gegenbild gegenübergestellt, steigert sich auch der lineare Ausdruckswille in der Mehrstimmigkeit und prägt sich selbst um so schärfer aus, bis zum Extrem. Die beiden Gegenpole musikalischen Grundempfindens treten in gespannte Gegenwirkung. Die Tonkunst gerät erst jetzt ins volle Gären. Erhöhte Durchbildung beider Schreibweisen wird mit ihrem drangvollen Ineinanderwirken zum Inhalt der folgenden Jahrzehnte mitteleuropäischer Musik und zur historischen Grundlage von Höhepunkts- und Abschlußerscheinungen wie Bach und Händel, mit denen sowohl phantastische Linienmehrstimmigkeit von unabhängigster Entwicklung als zugleich kraftvollste, in gedrungener Schlichtheit sattprangende Harmonik ihre vollreife Durchbildung erfuhr. Diese historisch allmählich und in langem Prozeß sich vorbereitende innere Spaltung und Steigerung zu den extremen Gegenstrebungen der Satztechnik zeigt sich hierbei nach zwei Gesichtspunkten zugleich; einmal gesondert, indem sowohl akkordlich wie linear angelegte Werke nebeneinandertreten oder auch innerhalb der gleichen Sätze (namentlich in Toccaten) Bruchstücke beider Schreibweisen abwechseln; zweitens aber gleichzeitig, indem von innenauf durch das hochintensive Grundgefühl sowohl für das lineare wie für das harmonische Element des musikalischen Satzes dieser erst seinen inneren Reichtum einer vollen Mehrstimmigkeitskraft gewinnt[1]). Diese gegenseitige Steigerung und Durchdringung beider Satzelemente ist in der historischen Entwicklung der-

[1]) Es hängt auf das engste damit zusammen, daß zugleich mit dieser Spaltung auch der Wortvertonung (Vokalmusik) nunmehr in viel höherem und gehaltvollerem Maße die (instrumentale) völlig absolute Musik gegenübertritt, die in ihrer verborgenen Kraft erst jetzt voll erfühlt wurde, (eine Erscheinung, auf deren Bedeutsamkeit bereits C. Winterfeld, „Giov. Gabrieli und sein Zeitalter", 1834, II. Teil, S. 221 f. hinwies).

selbe Kernprozeß, der (wie bereits ausgeführt) auch pädagogisch und für das Stilverständnis wieder erweckt werden muß, aus einem Eindringen in die Satztechnik von beiden gegensätzlichen Seiten her, wodurch der harmonischen Erfassung die Ausprägung einer von Grund auf linearen Kontrapunktik gegenüberzutreten hat, die nicht selbst wieder einseitig und schwächlich von den harmonischen Zusammenklängen ausgeht und sich damit selbst widerspricht.

Zudem gewinnt schon rein technisch mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts das alte Prinzip einer linear gerichteten Satzstruktur neue Nahrung durch das Aufblühen der Instrumentalmusik; denn schon die Ausführungsmöglichkeiten der Instrumente führen zu einer erhöhten, weit über Umfang und Elastizität der Singstimme hinausgehenden Beweglichkeit in den melodischen Bildungen und damit zu einer viel reicheren melodischen Struktur innerhalb des Satzes, wie andrerseits diese durchgreifende allmähliche Steigerung der linearen Züge festen Boden und Stütze in der gewonnenen und gefestigten Einfühlung in die akkordlichen Elemente des Satzes findet. So zeigt sich die Entwicklung vom Beginn des 17. Jahrhunderts an über eine Reihe hochbedeutender, größernteils norddeutscher Meister auf geradem Wege zu ihrem Höhepunkt und Abschluß mit den beiden Riesenerscheinungen Bach und Händel. Mit ihrem Tode (Bach stirbt 1750, Händel 1757) bricht die jahrhundertelang vorbereitete lineare Kontrapunktik jäh zusammen, um von den neuen Stilelementen der harmonisch-homophonen Setzweise des Klassizismus überflutet zu werden. (Wie weit und in welcherlei Erscheinungsformen Vorandeutungen von diesen schon in den sonst noch machtvoll gewahrten, ursprünglich ihnen fremden kontrapunktischen Linienstil einfließen, wird an anderer Stelle auszuführen sein.) Die Wende des Jahres 1600, auch für die Geschichte des Stiles und der Formen in der Musik von umwälzender Bedeutung, stellt mithin ebenso für die historische Entwicklung der Satzstruktur und ihrer Technik eine Krise dar, indem der schon in der vorangegangenen Entwicklung latente Kampf zwischen einer mehr linear und einer mehr akkordlich gerichteten Einstellung ganz neue Gestaltung gewinnt und sich in weitaus sichtbarerer Weise auch in der Satztechnik wiederspiegelt.

Namentlich durch ihren engen Zusammenhang mit der Praxis der Musikübung, dem instrumentalen Continuo = Spiel, gewann seit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die Generalbaßlehre mehr und mehr die Oberhand über das bei Zarlino vorgebildete, in seinen

Wurzeln aber noch ältere Darstellungssystem, das von der Tendenz nach melodischer Stimmenverknüpfung ausging. Sie wurde Anfang und Inbegriff der Musiklehre und dieses Hinüberspielen der Theorie gegen eine akkordliche Fundierung ging so weit, daß auch der Unterricht in der kontrapunktischen Schreibweise vielfach auf ihren Boden gestellt wurde, indem man die alte Tradition von sukzessiver Stimmenerfindung durchbrach und vom harmonischen Satz ausging[1]. Soll doch sogar selbst Bach, dessen aus intuitivem polyphonem Grundempfinden geschöpfte Linientechnik aller theoretischen Anweisungen über kontrapunktische Schreibart spottet, nach Joh. Phil. Kirnberger[2] im Kontrapunkt-Unterricht vom vierstimmigen Satz ausgegangen sein. Als Reaktion gegen diese Bestrebungen war nun der „Gradus ad parnassum" von Fux gedacht, und das große Aufsehen, welches dieses Buch bei seinem Erscheinen (1725) erregte, mag zum großen Teil darin begründet sein, daß gegenüber der Generalbaßlehre das ältere, von der Stimmenverknüpfung „Note gegen Note" ausgehende Verfahren wieder ein gewisses Gegengewicht erhielt. Das Werk hat also, wie nochmals zu betonen ist, seine unbestreitbaren historischen Verdienste. Bach selbst scheint nach Spitta (a. a. O. S. 604) der Lehre Anerkennung gezollt zu haben. Die beiden Lehrmethoden stehen also gegeneinander.

So macht auch der Ausdruck „Kontrapunkt" erst eine Wandlung durch, indem er den besonderen Sinn eines Gegensatzes zur Harmonielehre gewinnt, den er ursprünglich gar nicht trägt, indem er viel allgemeiner ein gleichzeitiges Zusammenklingen, die Technik der Mehrstimmigkeit, bezeichnete[3]. Damit erscheint er historisch von der ursprünglichen, allgemeinen Bedeutung des Wortes „Harmonia" zunächst nicht eigentlich differenziert.

Spiegelung des historischen Übergangs in den Systemgrundlagen von Fux.

In der historischen Entwicklung der lebendigen Satzkunst war der allmähliche Übergang der ursprünglich melodisch gedachten Mehrstimmigkeit in eine harmonische Schreibweise mit dem Augenblick

[1] Vgl. Philipp Spitta „J. S. Bach", II. S. 588 ff.

[2] „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition" (Berlin 1782), „Die Kunst des reinen Satzes" (1774—1779).

[3] Noch 1782 schreibt J. Ph. Kirnberger („Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition", S. 9): „Eine jede mehr als einstimmige Komposition heißt Kontrapunkt ..... Das sind also dieselben Ausdrücke: Er verstehet den reinen Satz oder Kontrapunkt."

an ein Ende gelangt, wo das lineare Moment von dem vorquellenden, gereiften akkordlichen Empfinden überschmolzen und soweit aus der Satzstruktur verdrängt ist, daß hauptsächlich nur mehr die Sopranstimme den vortretenden melodischen Gehalt in sich vereinigt. welche den Oberflächenrand des Klangmassivs darstellt, während die übrigen Stimmen sich in ihrer Führung mehr und mehr dem Erstehen akkordlicher Vollwirkungen unterordnen; indem das melodische Moment des Satzes (insbesondere der Mittelstimmen) hierbei nur mehr soweit berücksichtigt wird, als es einer guten und reibungslosen Akkordverbindung nicht entgegenwirkt, gewinnt es vom Standpunkte der Satztechnik mehr eine negative Bedeutung. Dies tritt theoretisch vor allem in der Generalbaßlehre zu Tage. Zu ihr wollte Fux einen Gegensatz betonen. Aber mit diesem Willen hat es sein Bewenden. Denn die Lehre enthält in Wirklichkeit keine volle Differenzierung von harmonischer und linearer Fundierung; Fux greift auf die (von der aufdämmernden Erkenntnis über Wesen und Begriff des Akkordes noch unbeeinflußte) Satzlehre von Zarlino zurück, und so offenbart sich hinter einem äußerlichen Voranstellen melodischer Grundzüge der Stand eines noch nicht überwundenen Überganges, der den Entwicklungsprozeß der Vokalmusik vom sechzehnten Jahrhundert kennzeichnet und der sich theoretisch als noch nicht durchgebrochene Differenzierung von melodischer und von harmonischer Anlage charakterisierte. Die ungereifte Sonderung der in ihm wirkenden Elemente findet ihren unklaren Ausdruck in der systematischen Darstellung und dieser schleppt sich fortan auch in derjenigen Stellung der Kontrapunktlehre weiter, welche einen Gegensatz zu harmonischer Anlage immer stärker betont, in Wirklichkeit, d. h. den theoretischen Grundlagen und Voraussetzungen nach aber gar kein Gegensatz, sondern vielmehr ein ihr selbst zustrebender Übergang ist. Das Stadium dieser ungereiften Verquickung, das Hintasten eines ursprünglich melodisch gerichteten Grundwillens zu akkordlicher Satzwirkung ist der Inbegriff jenes merkwürdig unbeholfenen Prinzips einer Keimform mehrstimmiger Satztechnik, welche sich selbst als „punctum contra punctum“ kennzeichnet und welche in den allmählich belebteren „Gattungen“ nicht minder unbeholfen zur Entfaltung strebt. Das Prinzip „punctum contra punctum“ ist auch historisch das Ende einer melodischen und der Anfang einer harmonischen Schreibweise.

So ist in den Grundlagen der Fuxschen Darstellung weder eine horizontale noch eine vertikale Anlage klar ausgeprägt, Züge aus beiden Einstellungen fluten zu jenem ungeklärten theoretischen Übergang ineinander, der kein Bild von dem wirklichen lebendigen Ineinanderwirken der beiden Satzelemente geben kann. Das ganze im „Gradus ad parnassum" durchgeführte theoretische System zeigt wohl bei historischer Betrachtung einen nicht uninteressanten Durchschnitt durch bestimmte Entwicklungszüge der mehrstimmigen Satztechnik, der in kurzer Zusammenfassung etwa dahin zu kennzeichnen wäre, daß Rudimente eines linear gerichteten Grundwillens in Abdrängung zum Schwergewicht akkordlicher Verdichtung begriffen sind. Aber vom Standpunkt theoretischer Betrachtung bleibt das System um so unzulänglicher, als nicht nur die Verquickung linearer und vertikaler Satzgrundzüge noch ungeklärt bleibt, sondern dazu noch die einzelnen Elemente selbst, mit denen Fux operiert, sowohl die melodischen als die vertikalen, sich noch gar nicht in klarer theoretischer Ausprägung und in entwickeltem Stadium finden; denn einerseits ist das melodische Moment noch ganz unvollkommen erfaßt, da schon durch die Zersetzung in Einzeltöne der Grundzug des Linearen, der melodischen Einheitsphase, von den Wurzeln an ertötet, im übrigen aber der gesamte Vorgang melodischer Bewegung auf die unglückliche Formel verschiedener rhythmischer Fortschreitungen in den „Gattungen" gebracht ist, wie auch die noch in den Kirchentonarten gehaltenen Stimmen und die Anlage auf Grund eines Cantus firmus ein noch äußerst eingeschränktes Stadium melodischer Entfaltung darstellen. Andrerseits ist auch das vertikale Satzelement gleichfalls nur vorentwickelt, indem Fux von der Grundfrage nach der Verträglichkeit gleichzeitiger Töne in Intervallen ausgeht, noch nicht von ihrer Einfügung in Akkorde, geschweige denn von einer bewußten und formulierten Zusammenfassung der einzelnen Zusammenklänge zu tonaler Einheitlichkeit im Satze. Und dies zu einer Zeit, wo die Praxis bereits längst vollgereifte harmonische Wirkungen auch in der Linienpolyphonie als Ziel eines künstlerisch durchgebildeten Satzes zu werten weiß. So kann aber die ganze Satzgrundlage, die Fux vorschwebt, auch nicht etwa als ein Mittelgrad der Vereinigung von harmonischer und linearer Schreibweise bezeichnet werden und in diesem Sinne als pädagogische Anfangsgrundlage gelten, da keines der beiden Satzelemente sich bei ihm in einer soweit geklärten theo-

retischen Formulierung findet, daß sich ein entwicklungsfähiger Anfang auf sie gründen könnte.

Das System als Unterrichtsgrundlage.

Dem historischen Stand unvollkommener Vorentwicklung aller theoretischen Begriffe entspricht auch die mangelhafte und teilweise recht primitive Darstellung aller technischen Einzelheiten; sie ist nicht einmal dem über 150 Jahre hinter Fux zurückliegenden Stande der Technik in der praktischen Kunst des Tonsatzes angemessen, deren Abbild seine technische Darstellung zu geben bestrebt ist. So entspricht vor allem der unklaren Vorstufe zu akkordlichen Begriffen, die sich im Prinzip der Intervallverträglichkeit ausprägt, auch eine ganz primitive Dissonanzlehre; die eigentliche klangliche Dissonanzerscheinung erschöpft sich in der 4. „Gattung", den Synkopationsdissonanzen, welche im Keime die Technik der einfachen akkordlichen Dissonanz vorgebildet enthält; ihre Regeln sind im Grunde nur eine Stimmführungsanweisung für die Dissonanz, die Forderung ihrer Bindung und Auflösung; die Dissonanzen sind nach seiner Darstellung alle nur Vorhalte; Fux kennt eben nur den Begriff der Intervalldissonanz, noch nicht den der Akkorddissonanzen (entsprechend dem Übergangsstadium der Satztechnik, worin Stimmführungserscheinungen erst unklar einer Auffassungsweise genähert werden, die akkordliche Erscheinungen ins Auge faßt, und entsprechend der gesamten Zurückführung der Zusammenklangserscheinungen auf Intervalle). Auch die übrige (schon in der 2. und 3. „Gattung" enthaltene) Dissonanzlehre, die Technik der melodischen Durchgangs- und Wechselnotendissonanzen ist in der theoretischen Darlegung noch primitiv, trotzdem Fux das Verdienst ihrer ausführlicheren Formulierung zukommt,[1]) und vermag weder Klangfülle noch Spannkraft zu erzielen. Aber dies betrifft nicht nur die Dissonanzen, sondern auch alle in den sonstigen technischen Einzelheiten der Satzkunst liegende Rückständigkeit wird in der Mehrzahl der heute noch gebräuchlichen Kontrapunktlehrbücher in blinder Anhänglichkeit an die kanonische Geltung der Fuxschen Lehre mit übernommen und erst neuere, die das akkordliche Moment klarer ausgestalten, gehen auch in den übrigen technischen Fragen wohl über

[1]) Die abspringende Wechselnote ist z. B. bei Fux zum erstenmale dargestellt, freilich recht unbeholfen, und wird vielfach nach ihm benannt.

Fux hinaus, ohne aber innerhalb des beibehaltenen verknöcherten Systems der fünf „Gattungen“ damit weit durchbrechen zu können.

Was aber die Fuxsche Satzlehre selbst betrifft, so darf man nicht übersehen, daß sie als Einführung in die Regeln der musikalischen Satztechnik überhaupt gedacht ist, nicht als Ergänzung zur Harmonielehre. Nach dem Lehrgang des „Gradus ad parnassum“, der eine erste Anweisung über die Elementarbegriffe beabsichtigt, lernt ein Schüler zum erstenmal die Behandlungsart aller einfachen, auch der heute der Harmonielehre zugehörigen satztechnischen Erscheinungen kennen, so daß die Anlage des Unterrichts auf entsprechende Einführung in die Grundlagen bedacht sein mußte; wenn nun aber heute, wo vernünftigerweise dem Kontrapunktunterricht die Absolvierung der Harmonielehre vorangestellt wird, zugleich mit dem alten System auch die primitive Darstellung aller einzelnen Erscheinungen beibehalten wird, z. B. die unzulängliche Behandlung der Dissonanzen in der vierten „Gattung“ usw., so hat dieses Vorgehen allen Sinn verloren und weist zur Genüge auf die ängstliche Unfähigkeit der musikalischen Pädagogik, sich zu einer unabhängigen Denkarbeit aufzuschwingen, an deren Stelle sich stets im gegebenen Moment eine geistlose Autoritätsheuchelei einstellt. Durch sie wird gewaltsam jene unsinnige Überschätzung von Fux großgezüchtet, die seinen „Gradus“ zum Dogma der Kontrapunkttheorie werden ließ, zum Vorbild, dessen sich fast alle Lehrbücher noch in den Vorreden rühmen; die Scheinexistenz einer im Werke von Fux gesuchten „Theorie“ löst sich bei einigermaßen durchdringender Betrachtung in einen Komplex ungeklärter theoretischer Übergangsformen.

Darum ist auch der mit Vorliebe vorgebrachte Gesichtspunkt eines Festhaltens an der historischen Entwicklung der Technik für die Unterrichtsgrundlage hier sehr schlecht angebracht, da gerade aus historischem Überblick das bei Fux vorliegende Stadium der Unvollkommenheit und Unklarheit erhellt, durch welches in Wirklichkeit auch die kontrapunktische Schreibart der Kunstepoche, die ihr vorschwebt, höchst mangelhaft theoretisch erfaßt ist. Die ganze zähe Anklammerung der heutigen Kontrapunktlehre an das Fuxsche System, das gar nicht aus dem Wesen der Lehre selbst, sondern aus unbeholfenem Schematismus hervorging, ist lediglich eine Frucht solchen pädagogischen Geistes, der keine Produktivität, sondern wieder nur Geist der Schematik erwecken kann, der einen schulmäßigen von einem albernen Standpunkt nie zu unterscheiden ver-

mag und der auch für Errungenschaften wie das Durchhecheln der fünf „Gattungen", jenes wahre Behagen für alle Pedanten, stets noch den pädagogischen Gesichtspunkt ins Feld zu führen weiß, Lernende fürsorglich vor frühzeitigem Aufflug zu freierer Bewegung zu bewahren. Die ganze Methode ist in ihren Grundlagen wie in allen Einzelheiten so absurd, daß sie einem intelligenten Schüler, der eine kontrapunktische Technik ehrlich studieren will, höchstens dadurch auf ungewollte Art Gewinn bringt, daß sie ihn förmlich dazu zwingt, durch eigene, unmittelbare und von ihr unabhängige Einfühlung in das Wesen der polyphonen Kunst einzudringen. Zur Erklärung des Festhaltens an dieser Unterrichtsgrundlage darf man auch nicht vergessen, daß bei der Art des heutigen offiziellen Lehrbetriebes ein sanktionierter Schematismus in mehr als einer Weise willkommen werden kann. Die gleichen „pädagogischen Rücksichten" einer „anfänglichen Einzwängung in den strengsten Stil" müssen auch immer herhalten, wenn gerade die denkenden und begabten Theorieschüler, die sich monatelang ehrlich mit der hohen Schule der fünf „Gattungen" abgequält haben, mit dem Geständnis herausrücken, daß sie sich bei noch so gewissenhafter Durcharbeitung davon nichts zu holen wüßten, was sie der lebendigen Kunst der Polyphonie entgegenführte, während der bequeme, bei einigem Fleiß mechanisch durchführbare Schematismus des Lehrsystems alljährlich an den fachlichen Lehranstalten soundso vielen die Möglichkeit zur formellen Absolvierung einer Disziplin bietet, für deren wahre Durcharbeitung die gestaltende Kraft etwa versagt.

Viertes Kapitel.

Der Entwicklungszug seit Fux.

Innerer Übergang der kontrapunktischen zur harmonischen Theorie innerhalb des alten Systems.

Was sich in der großen Anzahl der späteren Lehrbücher über Kontrapunkt an Umarbeitungen und Differenzierungen gegenüber Fux selbst vollzieht, betrifft nicht das lineare Moment in der Theorie, worauf es vor allem angekommen wäre. Die theoretische Weiterbildung seit Fux innerhalb des alten Systems von Cantus firmus

und der fünf „Gattungen“ setzt vielmehr unter dem Einflusse der außerhalb von diesem fortentwickelten harmonischen Theorie lediglich an der Verfestigung und Klärung der harmonischen Satzverhältnisse ein, welche die nach den Grundsätzen von Fux festgehaltene methodische Durchführung durchkreuzen. Die Folge davon ist, daß eine eigentliche Kontrapunkttechnik, eine lineare Satzanlage, keine Fortbildung, sondern im Gegenteil eine dauernde Abschwächung erfährt und mehr und mehr gegen den besprochenen Stand der neueren Musiktheorie hinleitet, demzufolge alle musikalische Satzanlage gänzlich auf harmonischen Erscheinungen fuße. Dieser Prozeß mußte sich als die natürliche Weiterentwicklung des Grundsatzes „punctum contra punctum“ ergeben, welcher mit der Art seiner Durchführung bei Fux schon kein Neuerwachen des Grundwillens mehrstimmig-linearer Satzanlage mehr zuließ. Zugleich ist das Hindrängen zu harmonischer Satzanlage seit Fux eine Weiterentwicklung, die auch der in der Kunst selbst nach dem Tode Bachs vor sich gehenden Wandlung der polyphonen Satzgrundzüge in harmonisch-homophone Mehrstimmigkeit entspricht.

Daß zunächst bei der Unzulänglichkeit des Prinzips der Intervallverträglichkeit Umformungen der Kontrapunktlehre von Fux einsetzten, mußte sich von selbst ergeben. Die Lehrbücher betonen nachdrücklicher als Fux die Forderung nach möglichster Füllung der „Note gegen Note“ gesetzten Vertikalzusammenklänge und nach Abrundung zu vollgesetzten Akkordformen. Die Intervallschichtung des alten Fuxschen Systems ist der Keim, aus dem diese entstehen mußten. Trotzdem ist es verwunderlich, wie langsam gegen die zähe Beibehaltung der veralteten Anweisungen zur Summierung konsonanter Intervalle eine ausgesprochene Konzentrierung auf harmonische Formen durchbricht und wie lange hierbei die Klangfolge immer noch vom Zufall der taktweise erfolgenden Stimmenverknüpfung bestimmt bleibt, ehe der tonale Zusammenhang zwischen den einzelnen akkordlichen Bildungen, die Organisierung der gesamten harmonischen Entwicklung über dem Cantus firmus mit in den Vordergrund gerückt wird; denn diesem Stand der harmonischen Durchbildung innerhalb des alten Systems vom Cantus firmus mit den fünf „Gattungen“ gehören sogar erst die neueren Lehrbücher an, die gegen die autoritären älteren noch einen schweren Kampf um ihre Einführung in den offiziellen Unterricht zu führen haben. Das Hauptverdienst, den ganzen tonalen Zusammenhang der im

Kontrapunktieren entstehenden Harmonien über die von einem Ton des Cantus firmus zum andern konstruierten einzelnen Zusammenklänge gestellt zu haben, gebührt Hugo Riemann („Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts", 1. Aufl. 1888). Der ganze Entwicklungsgrundzug in den neueren Kontrapunkt-Lehrbüchern ist, ohne daß hier auf die Besonderheiten bei den einzelnen Autoren eingegangen werden soll, dahin zu kennzeichnen, daß für die Einfügung der Stimmen, die um den Cantus firmus gesponnen werden, mehr und mehr eine Harmonisierung seiner Einzeltöne maßgebend wird. Das Lehrbuch von Riemann selbst nimmt auf diesem Entwicklungswege noch insofern eine interessante und kennzeichnende Mittelstellung ein, als hier mit Nachdruck betont wird, daß die Harmonien nicht ein im voraus festgelegtes Grundgerüst darstellen: (S. 7) „Wenn hier nun doch einige Bestimmungen gegeben werden, welche Intervalle gute, nämlich deutliche zweistimmige Vertretungen der Harmonien repräsentieren, so verstehe man dieselben nur ja nicht so, daß die Harmonien im voraus festgestellt und dann die brauchbaren Intervalle ausgelesen werden sollen. Für die Erfindung der Gegenstimme sollen die Bestimmungen gar nicht existieren, sondern nur für die nachträgliche Kontrolle und Korrektur derselben."

Damit ist allerdings hinsichtlich der Einstellung zu den Vertikalverhältnissen ein sehr treffendes Wort geprägt, das Problem der primären, satzgründenden Stellung des Melodischen jedoch nicht beim Kerne gefaßt. Denn einerseits ist dieses Prinzip bei Riemann nicht voll durchgeführt, indem bei einem Ausgehen von einer Verknüpfung in Intervallen keine gänzliche Voranstellung des melodischen Moments vorliegt, wie schon bei Fux, während andrerseits die Ausprägung der Intervalle als Akkordvertretungen und das Ausgehen von vertikalen Zusammenklängen doch zu dem erwähnten Standpunkt allmählicher Annäherung an einen harmonischen Satz, eine einfache Fundierung der Mehrstimmigkeit durch Akkorde zu Cantus firmus-Tönen, hinleitet, wie auch kurz darauf (S. 14) Riemann selbst zur Konsequenz gelangt, daß der Kontrapunkt nichts wesentlich anderes sei als eine harmonische Figuration und „das Kontrapunktieren mit zwei und mehr Noten gegen eine in der Hauptsache nur eine Repetition der Figurationsübungen" nennt („nur freilich mit dem immer wieder in den Vordergrund zu stellenden Unterschiede, daß die Harmonien hier nicht voraus-

stimmt sind, daher eine weit freiere Entfaltung der Melodiebildung möglich ist als bei der Figuration des vollstimmigen Satzes").[1])

Neuere Lehrbücher, die nach Riemanns Kontrapunktlehre erschienen, neigen noch mehr zu einer Weiterentwicklung im letzteren Sinne eines Übergehens zu harmonischer Setzweise, in welche die zum Cantus firmus zutretenden Stimmen eingeflochten werden, und stellen so, indem sie zugleich das alte System wahren, eine Art Kompromiß zwischen harmonischer und linearer Mehrstimmigkeit dar. Am klarsten kennzeichnet in diesem Sinne Stephan Krehl diesen inneren Übergang des Kontrapunkts in seiner kurz gefaßten Abhandlung „Kontrapunkt" (Sammlung Göschen) S. 5: „Unter Kontrapunkt ist die selbständig melodische Führung mehrerer Stimmen miteinander zu verstehen. Eine dieser Stimmen, in der Aufgabe die gegebene Melodie, der Cantus firmus, wird sich dadurch, daß sie die Harmonien des zu bildenden musikalischen Satzes wie dessen Gliederung bestimmt, als Hauptstimme geltend machen." Noch präziser (S. 9) hinsichtlich der Zweistimmigkeit „Note gegen Note": „Die Hauptmelodie bestimmt die Akkordfolgen, läßt jedoch jeder ihr sich zugesellenden Stimme völlige Freiheit in der Ergänzung der Akkorde."

Bedeutet dieser ganze Entwicklungsweg nun in der einen Richtung eine Ausreifung der vertikalen Satzelemente aus der alten Darstellung, so liegt doch keine Abweichung von dieser in den Grundzügen der linearen Satzanlage vor. Indem aber zugleich an der Arbeitsweise mit einem in seine Einzelnoten zerlegten Cantus firmus, ebenso an der Abwicklung der fünf „Gattungen" festgehalten wird erscheint trotz Anpassung der alten Methode an freiere Ausgestaltung die Anlage des kontrapunktischen Systems von Fux nur in verjüngter Form, aber nicht in wesentlicher und innerer Umgestaltung; Grundlage des kontrapunktischen Arbeitens bleibt die Anknüpfung

[1]) Noch schärfer kennzeichnet Riemann den Standpunkt, daß lediglich der Wegfall der Vorausbestimmung der Harmonie den kontrapunktischen vom harmonischen Satz noch unterscheide, im folgenden Satz aus dem „Grundriß der Musikwissenschaft" 2. Aufl. 1914, S. 100: „Andere Regeln als die durch die Beschränkung auf nur zwei oder drei statt der vier Stimmen der Harmonieübungen sich ergebenden kennt der Kontrapunkt nicht. Wohl aber gibt er durch den Wegfall jeder Vorausbestimmung der Harmonie für die Melodieerfindung weiteren Spielraum, und darin beruht sein dauernder Wert." — (Ein spezieller Unterschied des Kontrapunkt-Lehrbuches von Riemann zu den übrigen besteht überdies noch darin, daß die harmonischen Verhältnisse auf die duale Funktionstheorie zurückgeführt sind.)

an ein „Note gegen Note“ entwickeltes Satzgerüst und die allmähliche Ablösung der Stimmen in fortschreitender rhythmischer Belebung. Dadurch daß man anleitet, auf jeden Taktanfang als akkordlich zu fundierenden Stützpunkt hinzuzielen, wird unnötiger Weise und entgegen der Tendenz des Kontrapunkts das Entwerfen in Linien auf ganz kurze Strecken eingeschränkt; dazu kommt, daß im polyphonen Linienstil die Taktanfänge überhaupt nicht die Schwergewichtsbedeutung haben, die ihnen in der späteren, klassischen Musik zukommt. Trotz des Verfahrens der sukzessiven Stimmenerfindung (dessen Wert namentlich H. Riemann hervorhebt), verbleibt das Melodische in seiner passiven, der Satzanlage nach sekundären Bedeutung, mögen auch mit der freier ausgestalteten Schreibweise die Linienzüge selbst lebhaftere Beweglichkeit gewinnen, und mag auch die Anweisung, vornehmlich auf melodische Zeichnung im Satzbild zu achten, besonderen Nachdruck erfahren.

Mit dieser Umgestaltung der Kontrapunktlehre schwindet allmählich ein eigentlicher Gegensatz zwischen kontrapunktischem und harmonischem Satz. Dies findet sich z. B. im Lehrbuch von F. Draeseke auch klipp und klar ausgesprochen („Der gebundene Stil“, Bd. I: „Kontrapunkt und Fuge“, 1902, S. 7): „Sind sie (d. i. die Schüler) fähig gewesen, eine Melodie, die als cantus firmus in die verschiedenen Stimmen gelegt worden, fehlerlos zu harmonisieren, so haben sie damit bereits eine Arbeit im gleichzeitigen Kontrapunkt geliefert, d. h. Note gegen Note gesetzt.“ In der Tat war schon seit den ältesten Anfängen einer Mehrstimmigkeit die Setzung einer Note gegen je eine andere ein (allerdings noch rudimentärer) harmonischer Satz. Angesichts dieser Abdrängung der ganzen Satzlehre gegen das Gebiet der Harmonielehre zu ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß der Kontrapunkt immer mehr zum Stiefkind der Theorie geworden ist; denn ein solcher Standpunkt muß zu einem Widerspruch gegen die ganze Existenz einer Kontrapunktlehre führen. Die Verlegenheit gegenüber dem Problem der Stellung und überhaupt der Eigenberechtigung des Kontrapunkts dokumentiert sich denn auch deutlich genug in Gesichtspunkten wie dem folgenden, der sich in Riemanns Musiklexikon (10. Auflage 1922, Artikel: „Kontrapunkt“) findet: „Bei ihnen (d. i. den neueren Lehrbüchern für Kontrapunkt) ist die Harmonielehre die eigentliche Schule und der Kontrapunkt die Probe aufs Exempel; durch jene muß der Schüler lernen, diesen instinktiv zu handhaben.“

Das ganze Jammerdasein, zu welchem der Kontrapunkt nach dieser gegen die Alleinherrschaft der Harmonik zustrebenden Entwicklung der Musiklehre verurteilt wird, kennzeichnet sich in der heute mehr und mehr herrschenden Auffassung der Kontrapunktlehre, welche auch Riemann im „Grundriß der Musikwissenschaft". 2. Aufl. 1914 treffend formuliert: (S. 99) „Man faßt daher heute mit Recht die Kontrapunktlehre als eine Art korrektives Komplement der einseitigen Beschäftigung mit der Harmonik, das nachträglich die Melodie in ihre Rechte einsetzt, d. h. der guten Führung der Einzelstimmen erhöhte Beachtung schenkt." Man kann hieraus klar ersehen, wie diese Entwicklung dahin neigt, die Kontrapunktlehre überhaupt zu negieren und wie das Urelement, Anfang und Grundlage des Kontrapunkts, die Melodie, „nachträglich (!) in ihre Rechte eingesetzt" wird.

Die Methode der rein harmonischen Fundierung des Kontrapunkts.

Während aber in den neueren Lehrbüchern jener Übergang zu harmonischer Satzanlage sich noch innerhalb des festgehaltenen Grundgerüsts vom Fuxschen System vollzieht, hat eine modernere Praxis des Unterrichts, allerdings vorwiegend außerhalb der Akademien und fachlichen Lehranstalten, bereits vielfach diesen letzten Rest eines nur scheinbar melodisch angelegten Entwicklungsversuches abgestreift und geht bei der kontrapunktischen Setzweise schlechtweg vom harmonischen Vorentwurf aus; der musikalische Satz wird erst akkordlich festgelegt, sei es als Harmonisierung einer gegebenen Stimme, z. B. einer Choralmelodie, sei es völlig unabhängig für sich. Hiervon ausgehend wird dann in fortschreitender Verselbständigung die Plastik des melodischen Satzgeäders entfaltet, insbesondere auch unter Berücksichtigung einer motivisch-imitatorischen Technik. So gelangt man über einfache Figuration hinaus allmählich bis an das äußere Bild eines im Übergang zwischen akkordlicher Schreibweise und Linienverwebung gehaltenen Satzes (ähnlich wie man schon zu Bachs Zeit im Kontrapunktunterricht öfter vom harmonischen Satz ausgegangen war). Vielfach wird hierbei gar nicht vom zweistimmigen Satz ausgegangen, sondern an den vierstimmigen Choral angeknüpft, wie überhaupt figurierte Choralvorspiele das künstlerische Vorbild und die Grundlage dieser Anschauung darstellen, die alle lineare Stimmenbelebung aus primärem akkordlichem Satz erwachsen sieht. Es ist mir nicht bekannt, daß diese Einführungsart in kontrapunktische Technik auch in

einem Lehrbuch für Kontrapunkt methodisch durchgeführt wäre; sie ist aber in der Praxis eines freieren Theorieunterrichts, u. zw. gerade bei Lehrern, die auch schaffende Künstler sind, heute sehr verbreitet. (Den großen Wert der Figuration harmonischer Arbeiten hat namentlich Hugo Riemann betont, diese jedoch noch als Fortsetzung harmonischen Studien angereiht, um hiervon unabhängig in die kontrapunktische Setzweise von anderer Seite her, mit zwei Stimmen und Cantus firmus beginnend, einzubrechen[1]); so wollen auch die Figurationsübungen auf vorgeschrittener Stufe der Harmonielehre, die sich in manchen Lehrbüchern der Harmonik und „Kompositionslehren" finden, nicht im Sinne dieser neueren Methode, die eigentliche Kontrapunkt-Technik selbst darstellen.)

Das Vorgehen in den methodischen Einzelheiten, das bei dieser Einführung in eine Linienpolyphonie sehr verschieden sein kann vermag hier näherer Erörterung zu entbehren, da es gegenüber den Grundzügen dieser ganzen Methode belanglos ist, die eine ausschließlich vertikale Einstellung gegenüber sämtlichen musikalischen Erscheinungen ausprägt und damit den Abschluß eines jahrhundertelangen Entwicklungszuges bildet. Gegen sie drängt unmittelbar das vorangehende Stadium hin, das in Wirklichkeit auch schon einem harmonischen Vorentwurf gleichkommt, nur noch mit der Einschränkung, daß der harmonische Grundriß, in den die Kontrapunktstimmen gewoben werden sollen, sich dort noch selbst an eine gegebene Stimme als deren Harmonisierung knüpfte.

Mit dem von diesem Standpunkt aus noch weiter gehenden letzten Schritt, dem völlig unabhängigen Ausgehen von einem harmonischen Vorentwurf, erfolgt die Durchbrechung des in den neueren Kontrapunktlehrbüchern noch beibehaltenen methodischen Gerüsts der fünf „Gattungen" auf Grund eines Cantus firmus von innen heraus; von ihr abgesehen liegt bei dieser Darstellung des Kontrapunkts ein bemerkenswerter Unterschied noch darin, daß die Stimmen nicht mehr sukzessive zugesetzt werden, sondern die Entfaltung aus dem akkordlichen Vorentwurf sich im Großen und Ganzen gleich-

---

[1]) So schreibt Riemann selbst über „Kontrapunkt" in seinem Musik-Lexikon (10. Auflage, 1922) „Zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt tritt als wichtige Zwischenstufe die Übung in der Figuration gegebener Harmonien. Hugo Riemann hat in seiner „Neuen Schule der Melodik" (1883) die Figuration als besonderen Kursus behandelt, aber später die Figurationsübungen in die Harmonielehrbücher eingearbeitet".

zeitig über alle Stimmen erstreckt. Man ist dahin gelangt, die Linienpolyphonie schlechtweg als eine Modifikation harmonischer Satzanlage anzusehen.

Das Versagen der Methode gegenüber dem Problem.

In der Erreichung einer kompakten Klangfülle, welche hierbei von allem Anfang an als die Grundlage der Mehrstimmigkeit gewertet bleibt, liegt das Bestechende dieses Vorgehens. Aber so befreiend und lebenswarm sich die Lehrmethode im Vergleich zur blutlosen Scholastik des Fuxschen Systems ausnimmt und so einleuchtend auf den ersten Blick der Standpunkt erscheinen mag, daß sich das Geäder einer belebt figurierten harmonischen Mehrstimmigkeit in das Bild eines kontrapunktischen Satzes zu verlieren scheint, das ganze Vorgehen trifft am Wesen der Linienpolyphonie vorbei. Die Darstellungsweise enthält zwar hinsichtlich der harmonisch-tonalen Durcharbeitung des Satzes einen Fortschritt zur vollen Ausreifung, bedeutet aber zugleich die vollste Abirrung von einem linearen, kontrapunktischen Entwurf und eine tiefgehende Entstellung der eigentlich angestrebten Ziele.

Um die Stellung der ganzen Methode gegenüber dem Problem der melodisch-polyphonen Schreibart zu überblicken, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß ein kontrapunktischer Satz nicht ein in gesteigerter Bewegung belebter harmonischer Satz ist, sondern mehrstimmige Bewegungsauswirkung, über welche die harmonisch-vertikalen Erscheinungen übergreifen; der Vorgang ist ein genau umgekehrter. Die echte Linienpolyphonie läßt stets den mehrstimmig-melodisch gerichteten Entwurf in eigener, voller Ursprungskraft erkennen. Während eine theoretische Darstellung dahin zu zielen hätte, den genetischen Vorgang herauszufassen, der im Satz lebendig ist, beginnt die an den akkordlichen Satz anknüpfende Methode damit, das Oberflächenbild der vollendeten Erscheinung äußerlich nachzubilden, sie sieht an der Polyphonie lediglich das ruhende Bild der Harmonien, welches sie umspannt, nicht die Unruhe ineinander dringender Energien. Es genügt aber nicht, für Harmonik und Kontrapunktik schlechtweg gemeinsam von harmonischem Satz auszugehen und dann zu erklären, die eine Schreibart bevorzuge die vertikale, die andere die horizontale Leseweise; die Sonderung der Kräfte ist nicht an dem Ergebnis, sondern an den Grundquellen des Geschehens vorzunehmen. Ein horizontales Verfolgen an sich ist allerdings bei jedem Satz ohne weiteres möglich,

auch bei choralartig gefestigtem Akkordsatz, wie auch umgekehrt jede Linienpolyphonie in Zusammenfassung der Vertikaldurchschnitte überschaut werden kann. Aber nicht darauf kommt es an, wie wir in das entstandene Satzbild einblicken, sondern welche Grundkraft zur Satzstruktur geführt hat. Überhaupt entsteht nach jener Methode mehr eine rhythmische Belebung als jene innere Bewegungsenergie und satzgründende Schwungkraft der Linien, welche die tiefste und bestimmende Grundlage des polyphonen Stiles bildet. Es ist eine Gewaltsamkeit, Bachs Polyphonie lediglich als eine durch Stimmfigurierung entwickelte Verzweigung eines harmonischen Satzes darstellen zu wollen, sie ist das volle Gegenbild zu einem vertikal fundierten Satzbau, wie überhaupt im Kontrapunkt das akkordliche Bild, das jeder einzelne Takt gewinnt, den Rücksichten auf den melodischen Entwurf hintangestellt ist.

Diese ganze Anschauung von melodischer Polyphonie ist musikalisch kraftlos und bequem, eine rein äußerliche Annäherung an eine Linienstruktur, die den Kern verfehlt. Die Stimmenbeweglichkeit innerhalb eines Satzes, die von akkordlicher Anlage aus erreicht wird, kann nie ihre Unselbständigkeit verleugnen und auch wenn die harmonische Voranlage selbst noch so kraftvoll entworfen ist, nie die Kraft einer wirklichen Linienpolyphonie erlangen, neben der sie als ein harmloses Spiel verblaßt. Auch die einzelnen melodischen Linien selbst, die, ob motivisch-imitierend oder in freier Zeichnung, sich in das Gefüge des zuerst durchgeführten akkordlichen Unterbaues glatt einordnen, gelangen kaum über einen schwächlichen Anschwung und innere Mattigkeit hinaus und gewinnen leicht jenen Stich ins Gefällige, der die Mehrzahl der Schulbeispiele für derartige Figurationsübungen kennzeichnet.

Man würde sich aber auch dann täuschen, wenn man meinte, daß diese Technik einer Figurierung und Auflockerung eines akkordlich gefügten Satzes, der zweifellos ihre Bedeutung auf vorgeschrittener Stufe der Harmonielehre zukommt, einem mittleren Übergang zwischen einer in der Stimmführung belebteren akkordlichen und einer mehrstimmig-linearen Setzweise entspreche, die gegen akkordliche Verfestigung zustrebt. Denn gerade auch einem solchen Satzbild, das auch, wie erwähnt, vor allem dieser ganzen Methode vorschwebt, gibt das Aufeinandertreffen und gegenseitige Durchdringen zweier heterogener Satzelemente seine Prägung und eigentümliche innere Belebtheit; es ist nur als Kampf der einander durchflutenden

Unterströmungen zu verstehen, nicht als die einseitige Herrschaft von harmonischen Grundtönungen, die mit einem gewissen Maß von Stimmenbelebung nur an der Oberfläche in leichten Wellungen gekräuselt sind.

Für die Theorie des Kontrapunkts, wie insbesondere für den Unterricht muß vor allem der Gedanke maßgebend sein, wie man aus demjenigen Grundempfinden, welches dem lebendigen Geschehen entspricht, in eine Satztechnik hineinleite und daß dieses Empfinden geweckt und entwickelt werde. Die selbstverständliche Erscheinung, daß die Durchführung eines linear entworfenen Satzes von Anfang an auch durch Mitberücksichtigung von akkordlich-harmonischen Erscheinungen gebunden sein muß, darf nicht dazu verleiten, daß man diese grundlegende Einstellung verliere. Wenn man ferner die Aufgabe der kontrapunktischen Technik damit formuliert findet, daß ein Satz sowohl eine gute harmonische Grundlage als melodische Selbständigkeit in den Stimmen aufweisen soll, so ist damit gar nichts gesagt; die Theorie muß von Grund auf eine Entwicklungsrichtung als die primäre und leitende hervorkehren können. Wir haben die Theorie eines Kontrapunkts anzustreben, der stark harmonisch, aber nicht harmonisch fundiert ist; das ist zweierlei. Die Konstitution des kontrapunktischen Satzes ist eine lineare, nicht eine akkordliche. Die Linien sind in ihm mehr als das kraftlose Gewebe, das sich aus einem Akkordsatz entfaltet; sie entstehen aus innerer Bewegungsaktivität. Solange man überhaupt von Stimmenbelebung spricht, liegt noch harmonische Satzanlage vor; beim Kontrapunkt herrscht nicht Stimmenbelebung, sondern ursprüngliches Eigenleben der Stimmen.

Schlußfolgerung. Grundsätzliche Einstellung zur Theorie des Kontrapunkts.

Aus diesem Grunde ist es überhaupt gänzlich verfehlt, in der Theorie des Kontrapunkts von der Vereinigung linearer und akkordlicher Momente auszugehen; nicht bloß zur ausgeprägten Linienpolyphonie, sondern gerade auch zu einem Bild mittleren Übergangs zwischen akkordlicher und kontrapunktischer Satzanlage ist nur zu gelangen, wenn man statt von der gegenseitigen Durchsetzung von der Sonderung des horizontalen und vertikalen Grundzuges ausgeht und deren Vereinigung im Geschehen des musikalischen Satzes entgegenstrebt. In der Kontrapunktlehre ist in gegensätzlicher Tendenz zur Harmonielehre mit der extremsten linearen Satzstruktur

zu beginnen[1]. Ein Übergang zwischen harmonischer und kontrapunktischer Satzart ist auch gar nicht irgendwie abgrenzbar. Eine Übergangserscheinung ist immer etwas zu Labiles, als daß man von ihr ausgehen könnte. Sie ist nur aus dem Ursprnng der Strömungen zu erfassen, die einander durchfluten.

Der Ursprung des kontrapunktischen Satzes liegt nicht im Akkord, sondern in der Linie. Bei dieser hat darum auch die Theorie und Technik einzusetzen. Dies verkennt aber, wie in breiter Entwicklung ausgeführt, nicht bloß jene ausgesprochen harmonische Methode, sondern die ganze von Fux überkommene, gebräuchliche Kontrapunktlehre.

Die erste Bedingung für die Durchführung einer Kontrapunktlehre ist daher die Loslösung von dem Prinzip „Punctum contra punctum“, welches nicht nur den Begriff der Linieneinheit, des geschlossenen melodischen Verlaufs zersetzt, sondern sogleich den Grundwillen mehrstimmig-linearer Struktur umstürzt. Denn die Lehre, die auf diesem Grundsatz „Note gegen Note“ beruht, entwickelt einen Satz, in dem die Linien *von vornherein aneinander gekettet* sind, ja noch mehr, *sie gründet geradezu den Satz und die Linienentwicklung auf diese Kettung* („Punctum contra punctum“), *das negative Moment im Satz.* Das ist logisch vollständig widersinnig. Der Standpunkt, daß man im Kontrapunkt davon ausgehen müsse, einzelne Töne aus den Linien aneinanderzuketten und aus ihnen ein vertikales Zusammenklangsgerüst zu bauen, erscheint heute den Theoretikern allgemein als eine Selbstverständlichkeit, vor allem deswegen, weil dieses Vorgehen historisch von der Theorie aus überkommen ist. Aber gerade ein historischer Überblick ermöglicht eine theoretische Unabhängigkeit und ein klares Übersehen der Einstellung zur kontrapunktischen Technik; das Streben nach gleichzeitiger Ermöglichung melodischer Linien ist der ursprüngliche Wille, der von alters her der Polyphonie zugrunde liegt, aber in der theoretischen Durchführung von der Entwicklung durchschnitten wurde, welche aus der Konzentrierung auf die vertikalen Erscheinungen zur Harmonik führte. Man kommt mit jenem Standpunkt der Bindung von „Note gegen Note“ statt zu einer Lösung des erstrebten Zieles naturgemäß immer wieder auf die Harmonik zurück, da so von vornherein das Kom-

[1] Vgl. die historischen Grundlagen S. 126.

binieren gleichzeitiger Töne zum Um und Auf der Setzweise erhoben wird. Man darf nicht gerade mit demjenigen Moment anfangen, das aus der Satzeinstellung heraus das hemmende, der freien Linienauswirkung entgegenstehende Element darstellt; die Bindung je eines Tones einer Stimme an einen Ton der andern stellt genau die Dinge auf den Kopf.

Es gilt dem gegenüber, das verloren gegangene Problem wieder in seiner ganzen Einfachheit rein zu erfassen; der Kern der Kontrapunkt-Theorie liegt darin, wie zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können; nicht durch die Zusammenklänge, sondern trotz der Zusammenklänge. Eine hieran festhaltende Technik bedingt vor allem eine von der bisherigen Theorie wesentlich abweichende Einstellung zur Harmonik innerhalb des Satzes, indem diese gegenüber den melodischen Zügen als das Sekundäre aufzufassen ist. Erst von dieser Einstellung gegenüber den über die Linienzüge übergreifenden Zusammenklangserscheinungen ist zur weiteren Forderung fortzuschreiten, daß diese auch zu möglichst vollen harmonischen Eigenwirkungen erstarken.

Schon daraus ergibt sich, daß für sie mit der abweichenden Einstellung auch eine andere Technik im Satz resultieren muß, wie auch ein Blick auf die harmonischen Erscheinungen in Bachs melodischer Polyphonie darüber aufklärt, daß hier ein anderes Bild besteht, als wenn akkordliche Konzeption vorläge. Bachs Kontrapunkt kann auch niemals, wie man es heute in der Theorie versucht, aus der Reihe der von Taktteil zu Taktteil akkordlich betrachteten Zusammenklänge hinlänglich erklärt, geschweige denn von nachbildender Technik wieder getroffen werden; seine Linienpolyphonie ist auch gar nicht akkordlich empfunden und um der akkordlichen Wirkungen willen entworfen. Man übersieht gänzlich, daß Zusammenklänge als Ergebnisse sich völlig anders darstellen wie Zusammenklänge als Grundlagen. Wohl bucht die heutige Musiktheorie mit Recht die volle Überwindung des alten Prinzips der Intervallverträglichkeit durch die durchgebildete harmonische Klarheit als einen Fortschritt; aber sie beging dabei gleichzeitig den Fehler, die lineare Schreibweise gänzlich auf den Boden der akkordlich fundierten Anlage abzudrängen. Es versteht sich, daß der Ausgleich aller Vertikalerscheinungen im Sinne der durchgebildeten harmonischen Tonalität damit nicht angetastet oder aus

dem Kontrapunkt zu verdrängen ist, daß zu den harmonischen Bildungen eine andere Einstellung gewonnen wird, welche diese als das sekundäre Moment im Satz auffaßt. Die harmonische Durchsättigung gewinnt im Gegenteil dadurch erst ihre besondere Kraft und Bedeutung. Es ist nicht allein Ahnungslosigkeit der Pädagogik in stilistischen und technischen Grundfragen, sondern eines der ausgeprägtesten Verfallszeichen der musikalischen Vorstellungskraft überhaupt, wenn diese nicht mehr soweit reicht, zu verstehen, daß eine lineare Mehrstimmigkeit tonal durchgebildete und kraftvolle, prangende Harmonik tragen kann, ohne von ihr getragen zu sein. Während die in der neueren Entwicklung der Kontrapunktlehre zum Durchbruch gelangte Anschauung ihre einseitigen Werte darin besitzt, daß sie die harmonisch-tonale Satzdurchbildung in den Vordergrund rückt (um hierbei jedoch das Problem des Kontrapunkts aus den Augen zu verlieren), gilt es, dem Kontrapunkt die Errungenschaft der durchgebildeten tonalen Harmonik dienstbar zu machen, ohne ihn jedoch dabei in volle Abhängigkeit von rein harmonischer Anlage zu bringen. Wir haben zu dem Durchbruch einer Technik zu gelangen, die von der Energie der Linie als gestaltender Kraft des Satzes ausgeht und die horizontale Strömung auch in der Mehrstimmigkeit als den bestimmenden Hauptgehalt festhält.

Der gegebene Anfang für jede Kontrapunktlehre ist daher die Technik der einstimmigen Linie, die wie alle polyphone Kunst zuvörderst in Anlehnung an Bachs melodischen Stil zu gewinnen ist. Wie von hier aus an die mehrstimmige Linientechnik auf Grund der hier präzisierten allgemeinen Einstellung gegenüber dem Kontrapunkt heranzutreten ist, wird in der weiteren Folge durchzuführen sein, welche von der Technik der einstimmigen Linie aus (III. Abschnitt) über die grundlegenden inneren formalen Eigentümlichkeiten der kontrapunktischen Satzanlage (IV. Abschnitt) zur eigentlichen Technik der mehrstimmigen Linienverknüpfung (V. Abschnitt) führt. Dieser theoretischen und im engeren Sinne technischen Durchführung der zuletzt als Ergebnis und Forderung aufgestellten linearen Satzstruktur zuerst aus weiterer Umfassung (III. und IV. Abschnitt) Stil und Technik der Linienanlage an sich voranzustellen, ist eine Notwendigkeit, die sich im Lauf der Darstellung von selbst erklären wird, zur Orientierung über den Stoff aber im voraus festgehalten werden möge.

Die übliche Kontrapunktlehre beginnt mit dem vokalen Satz, in Analogie mit der historischen Entwicklung, die erst eine Blüte des

vokalen Kontrapunkts zeitigte; stellt man hingegen der Kontrapunktlehre den Gesichtspunkt voran, daß mit der Technik der ausgeprägtesten Linienstruktur einzusetzen sei, so ist ein Anfang mit instrumentalem Kontrapunkt das Gegebene; denn im vokalen Satz ist zunächst die melodische Formung in verhältnismäßig enge Grenzen verwiesen, durch die Rücksichten auf die geringeren Stimmumfänge und durch die Schwerbeweglichkeit der Singstimme im Vergleich zu den Instrumenten, wie auch in der historischen Entwicklung erst die Durchbildung eines Instrumentalstiles vom 17. Jahrhundert an gegen eine echte Linienpolyphonie hinleitete. Hierzu kommt noch die Erscheinung, daß der Gesang überhaupt stärker gegen eine Einmündung in akkordlich gerundete Schreibweise hinneigt, nicht bloß infolge geringerer Beweglichkeit in den melodischen Stimmen und der Einschränkung im Zeitmaß. Einem vokalen Satz ist bei weitem keine so starke Unabhängigkeit von akkordlichen Erscheinungen zuzumuten wie einer instrumentalen Linienpolyphonie, bei der auch die Vorbilder freiester Linienverknüpfung zu suchen sind. Bach selbst setzte nach Spitta (a. a. O., S. 605 ff.) beim Unterricht mit dem instrumentalen Kontrapunkt ein, indem er mit dem Durchstudieren der Inventionen begann[1]. Bachs Klavier- und Orgelwerke, für die Einstimmigkeit auch insbesondere die Werke für Violine und Cello allein, bieten die geeignetsten Studiengrundlagen, während seine vokale Polyphonie bereits einen starken Übergang gegen akkordlich fundierte Satzanlage zeigt. — Daß auch die übrige methodische Durchführung vollständige Abweichungen und Unabhängigkeit von der üblichen Kontrapunktlehre aufweisen muß, ergibt sich aus der verschiedenen Grundeinstellung; im einzelnen wird dies noch zu begründen sein.

[1] Die Lehrweise der alten Zeit hatte überhaupt der späteren und heutigen zweifellos etwas voraus: sie ließ dem Divinatorischen mehr Spielraum und stützte sich dabei andrerseits auf einen gesünderen Handwerksgeist, bei dem die Systemgerüste wohl mehr eingebildete Handhaben ohne gar große Bedeutung gewesen sind. (Das war mit der Generalbaß-Harmonik auch nicht anders als mit den fünffach gestaffelten „Gattungen" des Kontrapunkts.) Der Kontrapunktunterricht muß bei den Meistern, welche die Kunst der freischwebenden Linienkräfte schufen, in Wirklichkeit ganz anders ausgesehen haben, als er sich systematisch darzustellen vermochte. Erst als der Geist dieser Kontrapunktik untergegangen war, suchte man ihn immer krampfhafter im System und sanktionierte diesem eingetrockneten Überrest eines von jeher mißgestalteten Darstellungsversuches eine ganz falsche Bedeutung.



Dritter Abschnitt.

Bachs melodischer Stil.

Erster Teil: Allgemeine Stilgrundlagen.

Erstes Kapitel.

Gegensätzliche Grundzüge des polyphonen und klassischen Melodiestiles.

Schon die der alten Polyphonie angehörige melodische Linie an sich beruht als künstlerische Formung auf einer Summe technischer und stilistischer Merkmale, welche tief in den Grundlagen der ganzen Kunstepoche selbst wurzeln. Was man heute allgemein unter Melodie versteht, ist etwas von Bachs Linie so Verschiedenartiges, daß es weder Sinn noch Zweck hat, an eine kontrapunktische Schulung zu schreiten, bevor zu den Elementen des uns in die Ferne gerückten älteren Linienstils selbst eine richtige Einstellung im künstlerischen Empfinden gewonnen ist; zumal in einem Unterrichtsgang. Sonst gelangt man in den Studien bestenfalls zu einer äußerlichen Anwendung bestimmter Satzfertigkeiten statt zu einer Technik, die selbst aus einer künstlerischen Bildungskraft erfließt.

Wie schon in anderen Zusammenhängen wiederholt zu betonen war, liegt auch einem allgemeineren Verständnis für Wesen, Technik und Stil der polyphonen Linie, wie der Polyphonie überhaupt, die einseitige Schulung und Gewöhnung an den klassischen Stil in der Musik hemmend im Wege. Ein enger Ausschnitt aus der Musikentwicklung, der etwa mit Haydn beginnt und bis über die Anfänge der Romantik hinaufreicht, wird, trotz einiger meist äußerlicher, obligater Pflege Bachs und polyphoner Meister, die nicht häufig wirklichem Sinn und Verständnis entspringt, im allgemeinen dem Unterricht zugrunde gelegt und damit eine Vorstellung von Wesen und Kunst der Melodie

eingeimpft, in der zwar heute das Empfinden von Laien und Fachmusikern verwurzelt ist, die jedoch in ihrer Ausschließlichkeit kaum die klassische Entwicklung selbst deckt. Die von Reger und seinem Wirken ausgehende, durchgreifendere Rückwendung zu Bach ist eine Bewegung, die heute noch charakteristischer Weise gerade in den Schulen ihre schwersten Hemmnisse findet. Im Großen und Ganzen steht es, soweit der offizielle Lehrbetrieb in Betracht kommt, hierin nur bei Organisten und Orgelschülern etwas besser, da hier das Unterrichtsgebiet von Grund auf die ältere polyphone Kunst umfaßt, während man alltäglich und in allen Zweigen des musikalischen Lebens, vom Unterricht des Anfängers bis hinauf in die Konzerte mancher Größen von klingenden Namen, eine arge Verirrung beobachten kann, wo die Linienkunst Bachs und der alten Polyphoniker in Frage kommt. Von allen Entstellungen erfährt sie in der Regel die schlimmste, die ihr widerfahren könnte, nämlich eine Durchsetzung mit Eigentümlichkeiten der uns geläufigeren klassischen und liedmäßigen Melodik; das gilt sowohl von technischer Ausführung wie von der Erfassung des künstlerischen Ausdrucksgehalts.

Bei Bachs Melodik liegen völlig andere Verhältnisse des inneren und äußeren Aufbaues vor. Aus dem verhältnismäßig eng begrenzten Vorstellungskreis einer eingewöhnten Stilart muß Ausblick auf weitere melodische Formungsprinzipe gewonnen und vor allem andern mit der Grundanschauung gebrochen werden, den Begriff des Melodischen mit dem zu verketten, was wir in besonderem Sinne des Liedmäßigen und sinnfälliger Ebenmäßigkeit heute im alltäglichen Sprachgebrauch mit „Melodie“ bezeichnen. Denn hier liegt der Kern aller Verzerrungen und inneren Fremdheit gegenüber Bach; von der klassischen Melodik aus ist nicht der Weg zu ihm zurückzufinden.

Hierzu kommt, daß sowohl im praktischen, wie im theoretischen Unterricht das Gebiet der Melodik überhaupt in einer fast unbegreiflichen Weise vernachlässigt wird, was zwar schon von mancher Seite nachdrücklich beklagt wurde, ohne daß aber praktisch durchgreifender Erfolg und Änderung erzielt worden wäre, wie auch die bisherige Literatur über Melodik eng begrenzt geblieben ist; auch hierfür liegen jedoch die Ursachen in der Hauptsache darin, daß die Untersuchungen über das Wesen der Melodik nach dem Geleise harmonischer Untersuchungen abgedrängt werden, in denen man die wesentlichen theoretischen Grundlagen alles Melodischen allein zu sehen vermag. Eine eingehende Ausprägung der melodischen Stilgrundlagen

der Polyphonie muß daher Ausgang und Einführung zu den technischen Studien bilden, solange vom praktischen Vorunterricht her nicht diejenigen Grundlagen für das polyphone Empfinden vorauszusetzen sind, von denen überhaupt erst zur eigentlichen Technik im engeren Sinne vorzuschreiten ist. Die Studien der technischen Fertigkeit selbst müssen stets die letzte Ausreifung eines Eindringens in das Gesamtbild des Kunststils darstellen. In aller Melodik und musikalischen Formentwicklung gibt es überhaupt zwischen Technik und Stil keine feste Abgrenzung.

Die folgende Einführung in den Stil der Melodik Bachs geht von einer eingehenden Sonderung ihrer Wesensart gegenüber dem klassischen Melodietypus aus. Liegt hierfür schon ein Anlaß in der allgemein zu beobachtenden Verdrängung eines Verständnisses für die älteren melodischen Stilmerkmale durch die klassischen und heutigen Begriffe von der Melodie, so rechtfertigt sich dieses Vorgehen weiter aus der um so helleren Belichtung, die gerade aus scharf umrissener Gegensätzlichkeit auf Bachs tiefe und verborgene Eigenart zu fallen vermag. Wie mit Grundcharakter und künstlerischem Ausdruckswillen eines Zeitalters alle technischen Merkmale einer Kunst auf das engste zusammenhängen, so sind auch nebst den inneren die äußeren Verschiedenheiten zwischen jenen beiden melodischen Gestaltungsprinzipien mit solchen tieferen, allgemeineren Ursachen in Beziehung und Wechselwirkung zu bringen, die das Gesamtgepräge einer Geistesrichtung bestimmen.

Das Wesen der rhythmisch-symmetrischen Melodiestruktur.

Es ist am zweckmäßigsten und am leichtesten verständlich, von der zunächst entgegentretenden, sehr einfachen äußeren Verschiedenheit in Bau und Struktur des polyphonen und des klassischen Melodietypus auszugehen und von ihr zu jenen tieferen Grundlagen zurückzugelangen. Was dem allgemeinen Sprachgebrauch nach meist in zu enger Abgrenzung als „Melodie“ bezeichnet wird, pflegt mit der Vorstellung von liedmäßig gebauter und sangbarer Ausdrucksmelodie verknüpft zu sein und unterscheidet sich in einem Ebenmaß rhythmischer Schwerpunkte am sinnfälligsten von der frei ausgesponnenen Linienformung Bachs. Diese äußeren Unterschiede im Bau sind in wenigen Zügen zusammenzufassen.

Die mit dem Liedmäßigen eng zusammenhängende Melodie der klassischen Kunstmusik trägt eine bestimmte gleichmäßige

Gruppierung nach Taktschwerpunkten, die auf der Zweizahl und deren Vielfachen beruht. Stets schließen sich nämlich zunächst zwei Takte, einerlei, ob in geradem oder ungeradem Rhythmus, zu Gruppen zusammen, die sich nach der Akzentuierung aus dem melodischen Zusammenhang herausheben, z. B.:

Mozart, Sonate für Klavier in C-Dur (K. Nr. 330).

Nr. 8. *Allegretto.*

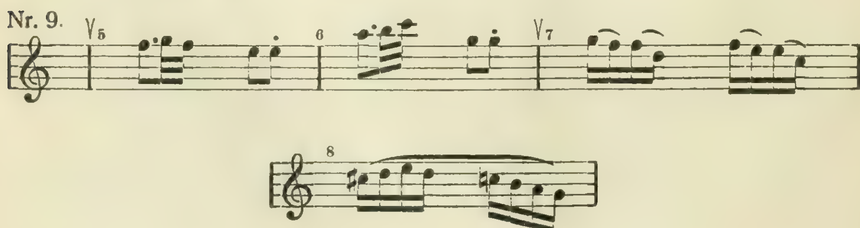


Nach Riemanns metrischer Theorie, die auch viele neuere Lehrbücher beherrscht, käme hierbei stets dem ersten von zwei Takten Auftaktbedeutung gegenüber dem zweiten zu, auf dessen Hauptakzent er zustrebe; die beiden Taktanfänge stünden ihrer Betonung nach im Verhältnis von Ansatz und schwerer Akzentauslösung. Auch innerhalb jeder Viertaktgruppe hätte nach Riemann die erste Zweitaktgruppe Auftaktbedeutung gegenüber der zweiten, so daß in deren Hauptwert das Schwergewicht der ganzen Viertaktgruppe liegen würde, usf. in weiteren Proportionen. Die Stichhaltigkeit dieser konsequent durchgeführten Auffassung vom Wesen der Metrik, die auch viele Widerlegungen fand, darf in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben.

Es genügt hier zunächst (unbekümmert um die besonderen Fragen der Auftakttheorie), als die allgemeine Grundlage, die für das weitere in Betracht kommt, die Zerspaltung jeder liedmäßigen melodischen Bildung in Zweitaktgruppen festzuhalten, welche aus dem Zusammenhang in rhythmischer Geschlossenheit für sich herausspringen; sie findet sich ebenso in einfachsten Volksliedern wie in der Melodik gereifter klassischer Kunstmusik.

Diese Akzentgruppierung greift aber in der klassisch-liedmäßigen Melodik weiter auf größere Dimensionen: zwei Zweitaktgruppen schließen sich zu einer Viertaktgruppe, die sich von der nächsten Viertaktgruppe als metrische Einheit sondert. So stehen die in Beispiel Nr. 8 angeführten vier Takte als eine Gesamtgruppe den ihnen folgenden vier Takten gegenüber:

Nr. 9.



Analog schließen sich in abermals vergrößertem Maßstabe aus je zwei Viertaktgruppen achttaktige Gruppen zusammen. Reihen sich zwei Viertaktgruppen so aneinander, daß sie eine harmonisch und rhythmisch gerundete melodische Formung ergeben, so spricht man von einer achttaktigen *Periode*. Analog ergeben weiter zwei achttaktige Bildungen, deren zweite als Antwort, Rundung und Abschluß zur ersten verstanden wird, eine 16-taktige Periode; z. B. in Fortsetzung der bisher angeführten acht Takte:



(Hinsichtlich der Terminologie herrscht hier in der Fachliteratur und den Lehrbüchern insofern noch keine Einheitlichkeit, als der Ausdruck „Periode“ vielfach erst bei 16-taktigen Bildungen, noch nicht bei 8-taktigen gebraucht wird.) Zwei 16-taktige Perioden ergeben die sogenannte „kleine Liedform“; deren doppelte Ausdehnung, also zwei Gruppen von je 32 Takten, wird gewöhnlich als „große Liedform“ bezeichnet.

Nähere Ausführung dieser Begriffe, über die man sich in jeder Kompositionslehre oder musikalischen Formenlehre orientieren kann ist für die vorliegende Untersuchung selbst weniger von Belang Worauf es vielmehr vor allem ankommt, das ist als der hervortretende, kennzeichnende allgemeine Grundzug dieser Melodiebildung die Erscheinung des Zerfalls der melodischen Linie in *Zweitaktgruppen* und die ihn bedingende *gleichmäßige rhythmische Akzentuierung*.

Die Periodisierung, d. h. also die Rundung von 8 oder 16 Takten in ebenmäßigem Aufbau, beherrscht alle *liedmäßige* Bildung und auch die geschlossenen Melodieformen der *Klassiker*. Doch ist die Melodik der Klassiker auch da, wo sie nicht zu geschlossenen Bildungen gerundet erscheint, wo z. B. vier- und achttaktige Gruppen fortlaufend aufeinander folgen, ohne sich miteinander zu zusammengehörigen Periodeneinheiten zusammenzuschließen, stets durch jene grundlegende rhythmische Spaltung in Doppeltakt-Einheiten gekenn-

zeichnet, der melodische Verlauf regelmäßig durch Einschnitte von zwei zu zwei Takten gleichartig abgeteilt; nicht nur in den größeren melodischen Bildungen, sondern auch schon in den einzelnen Themen und Motiven zeigt sich dieses akzentuierende Grundempfinden.

Diese Einschnitte bedingen in erster Linie das Gepräge der klassischen Melodiebildung. Die melodische Formung ersteht hier im Banne eines akzentuierenden, gleichmäßig und kraftvoll pulsierenden Grundempfindens und fügt sich in die auf der Zweizahl (und ihren Vielfachen) beruhende Ordnung der Schwerpunkte ein. Der Vergleich mit einer Symmetrie im Sinne räumlicher Anordnung und Übersichtlichkeit liegt nahe.

(Wo sich bei der klassischen Melodik äußerlich eine Abweichung von der Regelmäßigkeit dieses Aufbaues zeigt, ist die Melodie doch fast immer ziemlich leicht und unmittelbar auf sie zurückzuführen, sei es, daß Zusammendrängung, Verkürzung der vollen Gruppenanordnung, Elimination eines Teilstückes vorliegt, oder seien es Dehnungen, Zusätze, „echo-artige“ Wiederholungen ausklingender Teile, usw., welche äußerliche Veränderungen vom Grundbild des zweitaktigen Baues bewirken.)

Die ungebundene Bewegungsentwicklung als melodisches Formprinzip der Polyphonie.

Ein anderer Linienstil, der von solchem durchgreifenden, die melodische Formung tief bestimmenden Ebenmaß einer Akzentanordnung gelöst ist, beherrscht die Kunst der vorklassischen Polyphonie und ihre fugierten Hauptformen; deren melodische Züge sind in freier Ausspinnung, unabhängig von periodischer Rundung entwickelt, vor allem auch frei von jener zweitaktigen Schwerpunktsfolge. Ihre Formung ist von keinerlei metrischem Gerüst vorausbestimmt, das über ihren zwei- oder dreiteiligen Taktrhythmus selbst hinausgeht. (Daß auch die Taktrhythmik selbst im Zusammenhang damit einen anderen, weniger in Akzentschärfe beruhenden Charakter trägt, wird im weiteren zu beachten sein.)

Wohl kommen auch periodisierte Bildungen in beträchtlicher Anzahl bei Bach und den vorklassischen Meistern der Polyphonie vor, besonders in denjenigen Kunstformen, die in Anlehnung an Volksmusik und Tanzformen gehalten sind (vor allem daher in den Suiten); doch wäre es gänzlich verfehlt, von der zweitaktigen Akzentuierung und Gruppierung bei der Polyphonie auszugehen,

die keineswegs zur Eigenart des alten Linienstiles zurückführen und ihm ursprünglich fremd sind. Es ist von grundlegender Bedeutung, die periodenartigen Ebenmaße, die sich öfters bei Bach finden, nicht als Kern melodischen Empfindens und Ausgang melodischer Entwicklung einzuschätzen; sie sind äußere formale Rundungen, nicht tiefstes und erstes Formprinzip wie bei der liedmäßigen Melodik der Klassiker. Der verhängnisvolle Irrtum der meisten Kompositionslehren und Lehrbücher, welche die Melodik behandeln, besteht darin, daß die auf der Zweizahl von metrischen Akzenten beruhende Bauart der liedmäßigen Formung, die den Klassizismus beherrscht, als vorempfundene Grundlage aller Melodik überhaupt zugeschrieben wird und dann auch auf die Melodik Bachs und der vorklassischen Polyphonie, der sie (trotz mancher äußerer Annäherungen) innerlich fremd ist, eine verständnislose, schematische Anwendung findet. Damit werden stilistisch wie technisch gleich schwere Fehler begangen, die besonders pädagogisch irreführen müssen. (Auf jene periodisierten Rundungen bei Bach ist noch zurückzukommen.) An irgendwelche liedartige Symmetrie, an die sich im allgemeinen heute die Vorstellung von allem Melodischen mit Vorliebe knüpft, darf man zunächst gar nicht denken und sich im melodischen Empfinden nicht auf sie einstellen, wenn man an den alten Linienstil herantritt. Eine solche Schematik versperrt den Weg zu Bach.

Die Linienbildung des polyphonen Stils entwickelt sich aus innerer Steigerung der melodischen Spannkraft heraus, an keinerlei System von Akzentschwerpunkten gekettet. Der Begriff künstlerischer Symmetrie im Bau dieser älteren Melodik ist ein viel allgemeinerer. Was bei ihr die Erstreckung der einzelnen Linienphasen bestimmt, ist vielmehr die ursprüngliche bewegende Kraft, die sich in allem Melodischen auswirkt, noch ohne daß eine so stark vorbrechende akzentuierende Rhythmik wie beim Grundempfinden der klassischen Musik den Zug der melodischen Formung in gleichmäßige Einschnitte weist; hier waltet ein Gestaltungsprinzip, das über jene gleichmäßige Distanzierung der Betonungsschwerpunkte weit hinausgreift.

Man begegnet mitunter der (nicht ganz einwandfreien) Bezeichnung von „freier Rhythmik" hinsichtlich des älteren Linienstils. Was damit angedeutet werden will und vage erfühlt ist, beruht den wirklichen psychologischen Ursachen nach darin, daß in den Anordnungsverhältnissen der Betonungen selbst nur das Ausbeben

der unterbewußten, zur Erformung drängenden linearen Spannungsenergien liegt. In der Ungebundenheit der Entwicklung über Steigerungen und wieder über Entspannungen, über ganze Reihen von Steigerungen, die selbst eine zusammengeschlossene Entwicklungskette bilden, in den wechselnden Wellungen und Bewegungsauswirkungen einer formenden Kraft, Kurven von freiester, mannigfaltigster Ausdehnung, beruht vor allem die eigenartige Gestaltungsenergie der melodischen Linie. Von der ursprünglichen Auswirkungsgewalt der bewegenden melodischen Kräfte ist Bachs Linie durchströmt und belebt. In ihren ungemessenen Erstreckungen, ihrer über alle äußerliche Symmetrie hinwegtragenden Formungskraft birgt sie einen Zug ins Unbegrenzte und Mystische; Phantastik liegt bei der freigestaltenden linearen Entwicklung des polyphonen Stils schon an sich in der vollen Lösung von aller gleichmäßigen Gruppierung, schon im Linien*prinzip* überhaupt, auch noch ohne daß hierbei im besonderen an bizarre Züge der Melodieformung selbst gedacht zu werden braucht.

Der Grundzug der polyphonen Linie ist das Ungemessene ihrer Ausspinnung. Sie ist die unendlich schmiegsame Erformung der melodischen Energie. Auch die *Plastik* ihrer Wellungen selbst ist durch die Lösung von der Akzentsymmetrie uneingeschränkteren, großzügigeren Ausgreifens fähig. Gegenüber der schrankenlosen Gestaltung in der ungebundenen Linienkunst der Polyphonie stellt die zweitaktig gruppierte Melodik, in ihrer linearen Auswirkung durch die gleichmäßig folgenden Akzentschläge und Einkerbungen gefesselt, ein enge gehemmtes Formprinzip dar. Die Gestaltung ist an rein rhythmisches Gleichgewichtsempfinden gebunden, welches ständig in kleineren und nach dem Maße fortschreitender Verdopplung wachsenden, ihrer Ausdehnung nach symmetrischen Komplexen Vordersätze und Nachsätze in Rundung und Formbeziehung zu einander bringt. Die Ausspinnung des melodischen Zuges der polyphonen Linienkunst hingegen, die sich aus dem drängenden Spiel der tieferen, ursprünglichsten inneren Spannkräfte alles Melodischen zu ihren Formen entwickelt, kennt keine gleichartig gezirkelte Erstreckung ihrer Linienphasen.

Die lebendige Kraft der Bewegung ruft daher auch allein ihre *Gliederung* in melodische Einzelzüge hervor; nach linearen Bewegungsphasen sondern sich die Abschnitte des Gesamtverlaufs und ergeben sich die Entfernungen der Ruhepunkte und der Betonungs-

schwerpunkte. Es ist falsch, eine bestimmte metrische Gruppenkonstruktion in ihr zu suchen; sie ist überhaupt nicht nach irgendwelcher Abzirkelung der Ausmaße konstruiert, sondern ihr Formprinzip ist Entwicklung aus Bewegungsspannungen.

Die melodischen Stilgegensätze in verschiedener Intensität der Rhythmusempfindung begründet.

Die durchgreifende Stilverschiedenheit der klassischen und der polyphonen melodischen Kunst geht aus einer Verschiedenheit und einem Wandel in den Grundlagen des melodischen Gestaltens und Empfindens hervor, der zunächst durch die veränderte Bedeutung und Betonung des rhythmischen Elements in der Musik seine Erklärung findet. Wir hatten im Rhythmus die besondere, einem primitiven Empfinden in der Kunst vornehmlich naheliegende Umgestaltung der Bewegungsenergie zu erkennen, die in der Beziehung der melodisch-kinetischen Empfindungen auf die Bewegungen des menschlichen Körpers selbst, vor allem auf die Schrittbewegungen, ihre Ausdrucksform findet. (Vgl. S. 51 ff.) Daß aber das rhythmische Moment zu jeder Zeit und für alle musikalischen Stilrichtungen die gleiche Bedeutung im musikalischen Empfinden gehabt habe, ist einer der Irrtümer, mit denen zu allernächst aufgeräumt werden muß, wenn man überhaupt tiefer in die verschiedenen musikalischen Stilarten eindringen will. Während der polyphone Stil mehr auf die lineare Formausspinnung an sich, die Auswirkung der kinetischen Energie des Melodischen gerichtet ist, bricht im Klassizismus das im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, daß die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmäßige Einkerbungen bewirkt. Wie der Aufbau der Linie selbst, so wurzelt auch der ganze Charakter der klassischen Melodik in dem zu stärkster Auswirkung gediehenen, lebensvollen Grundgefühl rhythmischer Kraft.

Sind auch diese beiden Elemente des musikalisch-melodischen Empfindens auf keiner Seite völlig ausgeschaltet, die liedmäßige Melodie auch von der Kraftempfindung einer linearen Bewegungsenergie, die Linie des älteren Stils auch von einer im musikalischen Grundempfinden stärker oder schwächer vorbrechenden rhythmischen Kraft durchsetzt, so ist doch ihre Unterscheidung auf die Ursprüng-

lichkeit und das Vorwalten der einen Grundempfindung zu stellen, die ihr Werden bestimmt; es kommt zunächst darauf an, welches Prinzip die Gestaltung der melodischen Linie von Grund auf beherrscht, nicht ob das andere völlig verdrängt ist. Die Kraft eines rhythmischen Empfindens durchsetzt die polyphone Melodie im Laufe der historischen Entwicklung bis zu Bach in stetig steigendem Maße und zunehmender Stärke der Betonungen, aber nicht, wie es nach Bachs Tode bei der Melodik der Kunstmusik mit dem Einbruch neuartiger Stilgrundlagen im Klassizismus der Fall wird, bis zu solcher Intensität, daß die Hingabe an das schritt- und marschartige Betonungsgefühl, Zweitaktigkeit und Akzentsymmetrie, die ganze Melodiebildung in ihre Schranken weist; die Beziehung auf das Körperliche bricht noch nicht formbestimmend durch.

Denn zwischen der Intensität des rhythmischen Empfindens und dem formalen Aufbau nach einer Betonungssymmetrie herrscht ein unmittelbarer Zusammenhang. Je stärker das rhythmische Empfinden in die Melodiebildung eindringt, auf desto weitere metrische Gruppeneinheiten, wie über immer weitere Kreise, wirkt die Kraft der rhythmischen Betonungen über die taktmäßige Ordnung an sich (zwei- oder dreiteilige Takteinheit) hinaus, indem durch sie die einzelnen Taktschwerpunkte selbst untereinander wieder in das Verhältnis von stärkerem und schwächerem Schwergewicht gelangen. Das Gleichmaß der Schrittbetonungen läßt über den in der Takteinheit liegenden einfachen Wechsel von Leicht und Schwer hinaus die Zweitaktgruppen, viertaktige und weitere Rundungen bis zur Periodisierung entstehen, in einer Einordnung, die sich unbewußt vollzieht. Unseren körperlichen Schrittbewegungen ist die Neigung zur Symmetrie latent, wie auch historisch die Tanzformen die älteste und ursprünglichste Gruppenbildung aufweisen[1]). Der einfache Taktrhythmus an sich bedingt noch nicht das Durchgreifen eines die Rhythmus-Schwerpunkte zusammenfassenden Gruppenprinzips, solange er, wie z. B. in der älteren Polyphonie, in gedämpftem Beto-

[1]) Daß wir aber überhaupt den Ausdruck „Symmetrie“, also einen der räumlichen Anschauung entsprechenden Begriff, auf die nicht mit dem Auge überblickbare, sondern zeitliche Aufeinanderfolge von Akzenten anwenden, geht hierbei hauptsächlich auch auf die symmetrische Anordnung von Tanz- und Schrittfiguren, die sich uns unbewußt mit dem Gleichmaß von Schrittakzenten verbindet, zurück, mehr und in tiefer bestimmendem Maße als auf das Bild der Notenniederschrift, das unserem Auge symmetrische Abstände der Hauptakzente bietet. E. Meumann (Untersuchungen zur Psychologie und

nungscharakter im musikalischen Grundempfinden zurückgedämmt bleibt, wenn auch im Taktrhythmus schon die Auswirkung zur Gruppensymmetrie latent liegt[1]).

Daher ist die Taktrhythmik, die sich innerhalb des polyphonen Stils im Lauf von Jahrhunderten zu voll durchgebildeter Ausreifung entwickelt, nicht zu verwechseln mit einem akzentuierenden Grundempfinden der Melodiebildung, das sich bis zur Symmetrie durchsetzt und eine nach gleichmäßig geordneten Akzenten bestimmte melodische Struktur gründet. Darin liegt gerade dann, wenn man von dem rhythmisch-akzentuierenden Grundempfinden der klassischen Richtung ausgeht, eine der größten Schwierigkeiten gegenüber Bach; wir neigen, aus den angeführten Gründen von vornherein dazu, unsere ganze Einstellung im melodischen Empfinden nach dem symmetrisch akzentuierenden Strukturprinzip ablenken zu lassen. Damit wird Bachs Melodik in ihren Tiefen entstellt; wir dürfen nicht davon ausgehen, in ihr die Erfüllung jenes stereotypen metrischen Aufbaues zu suchen.

Ästhetik des Rhythmus", 1894) bekämpft, wie vor ihm Ernst Mach (Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane") und Rob. Zimmermann („Ästhetik der Formwissenschaft"), den Ausdruck „Symmetrie" in seiner Anwendung auf rhythmische, also unräumliche Erscheinungen. Doch scheint mir der Ausdruck doch mehr zu sein als eine bloße sprachliche Übertragung aus Gleichmaßerscheinungen der Raumkunst: denn es liegt in der Tat eine Symmetrie-Empfindung beim metrischen Gruppensystem vor, die in der Verknüpfung mit der Symmetrie unseres Körpers und seiner Bewegungen ihren Ursprung hat.

[1]) Wie Riemannn in seiner Theorie der Rhythmik schon die Entstehung des Takt-Urbildes selbst, des Wechsels von Leicht und Schwer, aus der bloßen „Beziehung" eines Zweiten auf ein Erstes erklärt (vgl. S. 56), so findet sich bei ihm auch die Anregung zu solcher fortschreitenden Vergrößerung der Gruppenbildung damit begründet, daß die im Takt-Urbild enthaltene Grunderscheinung sich auf stets größere Verhältnisse, über weitere Komplexe übertrage. Ein solcher zu größerer Auswirkung befähigter Impuls, wie er im einfachen Wechsel von Leicht und Schwer liegt, kann jedoch nur in der Empfindung einer Kraft beruhen, die dem rhythmischen Betonungsgefühl zugrunde liegt, nicht in dem bloßen Übertragen der gedächtnismäßig festgehaltenen Form vom Takt-Urbild auf stetig vergrößerte Dimensionen; kein intellektueller ordnender, sondern ein instinktiver Vorgang liegt hier vor. — Indem Riemann der Auswirkung dieser Verhältnisse eine Grenze setzt, spricht er davon, daß sich größere Formen als die Perioden „nicht mehr rein rhythmisch (metrisch) sondern nach dem charakteristischen Inhalt gliedern" („Prael. und Studien". S. 132); eben diese Ausgestaltung nach dem „charakteristischen Inhalt" ist es welche bei der polyphonen Melodie schon von der einfachsten Linienphase, vom Motiv an, eintritt.

Marsch und Tanz als Wurzeln des rhythmisch-symmetrischen Melodieprinzips.

In der liedmäßig-klassischen Liniengestaltung weist das Grundempfinden der Zweitakt-Gruppierung auf den Ursprung der Melodik aus den Rhythmen von Marsch und Tanz, zu welchen eine vielverbreitete, zur Grundlage zahlreicher ästhetischer Werke gewordene Anschauung vom Wesen der Musik die Ursprünge der Tonkunst überhaupt zurückverweist, zweifellos in einer viel zu weit gespannten Verallgemeinerung. Aber die Wurzeln der liedmäßigen Melodie mit ihrer gleichmäßigen, akzentuierenden Betonung liegen in jenen Elementen von Regung, Schwung und Belebtheit, die der Rhythmus des menschlichen Schrittes selbst enthält, aus dem das gleichmäßige Betonen des rhythmischen Symmetrieempfindens hervorwächst; dieses Betonungsgefühl in der liedmäßigen Melodik ruht somit in unserer eigenen körperlichen Natur.

So mußte das periodisierende Gestaltungsprinzip aus der Kraft dieses pulsierenden rhythmischen Empfindens in einem solchen Melodiestil durchdringen, der in der Anlehnung an das Natürliche, Schlichte und Volksmäßige auch seinen künstlerischen Charakter entwickelt, der aus einer naiven Ursprünglichkeit des Singens und Musizierens hervorging und stets seinen Zusammenhang mit ihr, auch in den Erhebungen zu höchstem künstlerischen Ausdruck, wahrt; dies ist bei der klassischen Kunst der Fall. Das volksmäßige, unbefangene, einfache Lied, das zu Marschlaune und kraftvollem Tritt ertönt, birgt dieses innere Ebenmaß als eigenen Wesenskern in sich. Und aller Kunst, die auf der zweitaktig pulsierenden Melodik beruht, haftet etwas Bodenständiges an; eine Erdschwere, wie sie in unserem Tritt lastet.

Auch innerhalb der historischen Entwicklung der Linienkunst des polyphonen Stiles bis vor den Umsturz der Stilgrundlagen, der den Klassizismus bedingt, ergibt sich in allmählich zunehmender Stärke die Ausreifung des rhythmischen Moments erst zu taktmäßiger Melodie überhaupt, und darüber hinaus weiter bis zu einer in kraftvollem Betonen, wenn auch noch nicht zum Grundgefühl der Melodieformung vorbrechenden Taktrhythmik, wie sie in der polyphonen Kunst des 18. Jahrhunderts, insbesondere Bachs, entgegentritt, und diese allmähliche Ausreifung beruht in dem wachsenden Eindringen des in körperlichem Bewegungsgefühl wurzelnden rhythmischen Moments in den auf lineare Bewegungsauswirkung gerichteten

Melodiestil. An sich ist, wie schon an anderer Stelle erwähnt, von allem Anfang an ein gewisses rhythmisches Gefühl, wenn auch im ältesten melodischen Kunststil des Mittelalters, dem gregorianischen Choral, stark zurückgedämmt, aller Melodik latent, noch ehe es in immer merklicheren äußeren Erscheinungen vorzubrechen und zu wachsender Bedeutung zu gelangen beginnt. Denn sein Pulsieren liegt in uns und unserer Natur und mußte als ein lebendiger Wille auch unter dem melodischen Bewegungszug eines Kunststils erspannt liegen, dessen Grundlagen, seinem Vorbrechen ursprünglich entgegenstrebend, auf die ekstatische Ausdruckskraft absolut melodischer, in ungemessener linearer Entwicklung beruhender Formungsenergie hinzielten[1]).

Historische Vorformen der melodischen Stilgegensätze.

Mit dem wachsenden Eindringen von Elementen weltlicher Musik, aus Volks- und Tanzliedern, findet das Erstehen des klassischen Kunststiles auch historisch seine Vorbereitung. Ansätze zu liedmäßiger Rundung liegen in den ein- und mehrstimmigen Liedvertonungen von frühester Zeit her, auch im Einklang mit der metrischen Einfachheit und sinnfälligen Strophenstruktur der Texte, denen sie sich in schlichter Weise, meist silbenmäßig, anschmiegen. Denn auch die Wurzeln des Textrhythmus liegen beim leicht sangbaren weltlichen Volkslied im Tanz und Schrittmaß. Die deutschen wie die romanischen Tanzlieder und weltlichen Gesänge, die vom XIII. und XIV. Jahrhundert an den Boden zur Vorbereitung eines harmonischen Satzstiles geben, stellen hinsichtlich der Melodiestruktur in einer Annäherung an Lied- und Periodenbau Vorläufer der

---

[1]) Vergl. P. Griesbacher, „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre", Bd. I., S. 102: „Aber das, was zur Mensur mehr als alles drängte, das ist die latente Liedform, die in ihrem rhythmischen Aufbau und ihrer symmetrischen Gliederung im natürlichen Empfinden aller Zeiten schlummert, die schon einem Ambrosius in seinen auf altgriechische Tradition verweisenden Hymnen vorschwebte und denselben nicht bloß einen melodischen Reiz und eine „Süßigkeit" verlieh, die schon von den Alten tief empfunden wurde, sondern auch eine periodisch-metrische Gliederung von so vollendetem Ebenmaß, daß wir in seiner Hymnengestalt das „Lied" in der Wiege erblicken können...... Ist auch der Rhythmus choralmäßig frei, so ist er doch von einer Entschiedenheit, in der der Takt heimlich schlummert. Und dabei ist die (musikalische) Metrik von einer großzügigen Regelmäßigkeit, die den Periodenbau der Liedform mit instinktiver Sicherheit erfaßt."

strengen Liedregelmäßigkeit dar, auch wo diese noch nicht in klaren ebenmäßigen Einzelgruppierungen zu Tage tritt. Sie lassen das Hereinwirken einer melodischen Symmetrie erkennen, die uns selbst und unserer eigenen Natur entspricht und daher überall latent ist, wo unbefangene Hingabe an Natürlichkeit und Volkstümlichkeit in Gesang und Tanzweise vorliegt[1]).

Allerdings ist die Entwicklung größerer symmetrischer Proportionen, wie der Perioden, eine Erscheinung, welche auch unabhängig von dem Vorbrechen einer aus kraftvollem rhythmischen Grundgefühl entstehenden zweitaktigen Gruppenbildung zu beobachten ist. Gerade die historische Melodieentwicklung zeigt, daß Periodenbildung nicht bloß von der kleineren Einheit der Zweitaktgruppen ausgeht; sie greift vielmehr, u. zw. namentlich im Zusammenhang mit strophischer Textvertonung, schon über Komplexe weiterer Erstreckung, deren einzelne Phasen nicht einmal taktisch gleichartig, geschweige denn gleichartig nach Akzenten zweitaktig gruppiert sein müssen, wie z. B. viele Liedmelodien des 14. bis 16. Jahrhunderts zeigen. Der Prozeß, der zur Gruppenstruktur des Melodischen drängt, setzt daher in der Musik von zwei Seiten an, von innen, d. h. von der Taktbetonung als Anfangskraft ausgehend, und andrerseits von äußerer Umfassung aus zu gleichmäßiger Teilanordnung nach innen wirkend. Ein Widerspruch zur Erklärung der Symmetrieentstehung aus der rhythmischen Takteinheit selbst liegt jedoch in dieser historischen Entwicklung nicht vor, da die strophische Textordnung, die jene breit ausgreifende Periodisierung aufscheinen läßt, selbst in Schritt- und Tanzsymmetrie wurzelt.

Überhaupt liegt aber das Wesentliche beim Gegensatz der Melodie von gleichmäßiger Betonungsstruktur zur polyphonen Melodie weniger darin, wie weit, d. h. bis zu welchen Proportionen die symmetrische Abrundung, die von der kleinsten Einheit ausgeht, ausgreift, als in der bestimmenden Einwirkung der rhythmischen Betonungen auf die Form selbst; so scheidet schon das Auftreten regelmäßiger zweitaktiger Abschnitte die klas-

[1]) Vergl. P. Griesbacher, a. a. O., S. 117, (Hinsichtlich der Troubadourmelodien): „Und gab es auch keinen Taktstock, so gab es doch in ältester Zeit etwas, was den Rhythmus so metronomisch genau festlegte, wie dieser; das war die mit polternder Entschiedenheit sich geltend machende Rhythmik des Tanzes, der sich alles zu Diensten machte, was Melodie hieß und in dieser skrupellosen Eklektik sogar das geistliche Lied streifte."

sische von der rein melodisch sich ausgestaltenden polyphonen Linienentwicklung, auch wenn über diese Zweitaktigkeit hinaus die Abrundung nicht bis zu größeren Gruppen oder vollends bis zu Perioden ausgreift.

Wie das liedartig-klassische Melodieprinzip auf den Tanz als seine Wurzel, so geht die Linie der Polyphonie historisch auf den Choral zurück, zunächst unmittelbar auf den protestantischen Choral, der vor allem auch seinem künstlerischen Charakter nach die polyphone, insbesondere Bachs Musik durchdringt und intensiv bestimmt; aber das der Volks- und Tanzmusik mit ihrem rhythmischen Grundempfinden gegensätzliche lineare Gestaltungsprinzip selbst geht in seinen allgemeinsten Grundzügen sogar noch weiter bis zur Melodik des gregorianischen Chorals zurück, also in eine Zeit, wo noch längst keine äußere Takteinteilung herrscht und überhaupt von einem Rhythmus im Sinne der taktmäßig organisierten Melodie noch keine Rede ist. Denn der gregorianische Choral birgt, wenn auch gegenüber der großzügigen Entwicklung im späteren Instrumentalstil nur im Keime, die historischen Anfänge eines melodischen Formungsprinzips, welches in frei fortgesponnener Linienbildung beruht, die hier hinsichtlich ihrer Betonungen, wie hinsichtlich ihrer Struktur durch Abhängigkeit vom Sprachmetrum gekennzeichnet ist; die Melodie an sich wahrt ihre Ungebundenheit gegenüber dem Durchbruch eines rhythmischen Grundempfindens, das die Formen in Betonungsanordnung und Gliederung vorausbestimmen würde; mag auch eine latente Rhythmik selbst hier erkennbar sein, die Akzente des Sprachrhythmus allein sind hier maßgebend und die Unabhängigkeit der Melodiebildung von einem selbständig in die Formung wirkenden rhythmischen Prinzip findet hier zunächst ihre Ausprägung in der freien Anschmiegung des Melodischen an den Text; in dieser Unabhängigkeit ist aber der Wesenskern der späteren, freigestaltenden Melodiebildung zu erkennen, die auch unabhängig vom Sprachrhythmus, im Instrumentalstil, ihre Ungemessenheit in der Formung gewinnt und auch gegenüber einer rhythmisch bedingten Symmetrie der Melodiebildung durch die Blüte der fugierten Polyphonie hindurch als das tragende Prinzip aufrecht hält, nachdem ein rhythmisches Empfinden bereits längst zu taktmäßiger Organisierung durchgebrochen. Aber im gregorianischen Choral finden sich sogar auch schon die Anfänge und Vorerscheinungen einer melodischen Gestaltung, in welcher sich der

Gesang vom Textmetrum und der Bindung an das Wort löst, um sich in der Ausdruckskraft des Melodischen an sich zu verlieren: in den sogenannten „Jubilationen“, den freien melismatischen Bildungen von tief ekstatischem, ungehemmtem Ausdruck, die sich am Schluß hymnischer Gesänge auf der letzten Silbe des Textes auf vokaler Unterlage aufbauen.

Für die Entwicklung melodischer Technik sind sie bedeutungsvoll, indem sie einen Übergang der vom Wort bestimmten Melodik, bei welcher von einem Sprachmetrum zu sprechen ist, in absolute melodische Formung darstellen; in ihnen entweicht der freie Formdrang der Fessel des Textes, wie später in weiterem und tiefergreifendem Maß mit dem Übergang von vokaler zu instrumentaler Musik. Bei aller Verschiedenheit von der Melodik des späteren polyphonen Stiles zeigt daher der gregorianische Choral, wie aus dem ungebundenen Melodieprinzip in veränderten, zeitbedingten Ausprägungen verschiedenartige Erscheinungsformen hervorgehen können; und dies auch ohne daß diese Stilrichtungen rein historisch mit einander in Verbindung stehen müssen; die psychologische Grundlage ist stets die weitaus tiefere und triebkräftigere Urbedingung des musikalischen Gestaltens, welche, oft lange Zeit durch andere Entwicklungen überdeckt und verdrängt, doch immer wieder von neuem erfühlt wird und zum Durchbruch kommt.

So kann auch rein historisch höchstens von einem indirekten Zusammenhang zwischen dem gregorianischen Choral und der später bis zu Bach leitenden Linienkunst der Polyphonie gesprochen werden, einem Zusammenhang, dessen dieses Kunstprinzip auch gar nicht bedurft hätte, um von sich aus in neuer Kraft hervorzuschießen. Indirekt ist die historische Beeinflussung insofern, als zum Formungsprinzip des gregorianischen Chorals die den Stil der deutschen Polyphonie und insbesondere B a c h s bestimmende melodische Kunst des protestantischen Chorals selbst zurückreicht. Denn die Gesangsweisen der evangelischen Gemeinde waren nicht in völliger Neuerfindung entstanden, sondern zum Tonschatz der älteren Liturgie griffen Luther und die meisten der Choralkomponisten, die Gesänge zugleich mit der Ersetzung der lateinischen durch deutsche Texte umformend, ergänzend, durch Abänderungen und Einfügungen in Kraft und Ausdruck neu belebend und dem einfachen musikalischen Verständnis der Gemeinde näher bringend; alles Umgestaltungen, welche die gesunde Schlichtheit im melodischen Tonfall und die Urwüchsigkeit des

Ausdrucks und Charakters bedingen. Auch bei den evangelischen Gesangsmelodien steht die metrische Entwicklung im Einklang mit dem Metrum des gesungenen Worts, aus dem textlichen Satzbau gewinnt die formale Struktur der Melodie die Dehnung der einzelnen Phasen und ihre melodischen Ruhepunkte; die Fermaten des Choralgesangs entsprechen Abschnitten in der sprachlichen Diktion; ein aus rhythmischem Grundgefühl bedingtes Strukturprinzip, in Symmetrie oder sonstiger Anordnung der Akzente beruhend, liegt nicht vor.

So ist auch das gelegentliche Vortreten gleichmäßiger Rundungen, das häufig genug bei äußerlicher Betrachtung an Periodisierung gemahnen könnte, auf die Anlage des Textes zurückzuführen, dessen Bau in Vers und Strophe auf die Ausdehnung der melodischen Abschnitte zurückwirkt. Aber noch ein weiteres Moment führt beim protestantischen Choral, mehr noch bei der aus ihm entwickelten melodischen Kunstmusik, zu Erscheinungen, die man oft fälschlich als ein Vorwalten metrisch-periodisierten Grundempfindens mißdeutet findet. Der protestantische Choral ist nämlich selbst schon so stark (und von Luther her in bewußter Absicht) mit volkstümlichen Elementen durchsetzt, daß auch in ihm ein (allem Volkstümlichen und primitiv-einfachen Musizieren eigenes) Hinneigen zu liedmäßiger Gestaltung mitunter kenntlich wird, wenn auch von einem Durchbruch eines akzentuierenden ebenmäßigen Gestaltungsprinzips nach Art einer metrischen Symmetrie keine Rede sein kann. Er bleibt ihr seinem ganzen Wesen nach fremd. Historisch wie stilistisch sind die vielen Versuche verfehlt, seinen Bau nach der Formel liedmäßiger Struktur abzuzirkeln und hierbei alle die zahllosen, bei weitem überwiegenden Bildungen, die der liedmäßigen Anordnung widersprechen, als „Abweichungen" von der Gruppen- und Periodenbildung, wie von einer Norm und ideellen Grundlage, zu erklären. Denn wo Annäherung an Liedmaß und Periodenbildung im protestantischen Choral vorliegt, sind diese nicht als Wurzeln, sondern als ein Gravitieren zu heterogenem Formvorbild weltlicher Gesangsweise — in der späteren Zeit vermittelt oft das Kirchenlied liedmäßige Elemente — als äußere, aber nicht innere formale Erscheinungen zu bewerten. Seine Formung beruht in einem anderen Gestaltungsprinzip; in der ungemessenen Entwicklung des gregorianischen Chorals, aus dem er durch Umbildungen hervorgeht, liegen auch noch die technischen Grundzüge seines melodischen Prinzips.

Aber die Gegenüberstellung dieser beiden historischen Ausgangsformen, vom Volks- und Tanzlied einerseits wie vom Choral andrerseits, genügt, wie schon betont, weder um die verschiedenen Melodiestile, die aus ihnen hervorgegangen sind, zu verstehen, noch vermag die ganze weitere historische Entwicklung allein, die von jenen Keimformen ausgeht, die Herausbildung der gegensätzlichen Grundeigentümlichkeiten ins Große erkennen zu lassen, die mit der Entfaltung melodischer Kunst besonders seit dem Erstehen und Aufblühen des Instrumentalstiles erfolgt. Durch diesen ist schon aus technischen Gründen, zugleich mit dem Erstehen größerer Formen überhaupt, größere und ungehemmtere Auswirkung melodischen Gestaltens ausgelöst, dazu tritt gegenüber aller vokalen Melodik als ein wesentliches Moment noch die Unabhängigkeit des ungemessenen linearen Formungsprinzips auch von dem Sprachmetrum einer Textunterlage. Andrerseits bestand eine zeitlich näher liegende Anregung für die Neugestaltung des ungebundenen Linienprinzips mit dem beginnenden 17. Jahrhundert in dem Rezitativ der älteren italienischen Oper und dem frühzeitigen Übergang dieses monodischen Stiles in die instrumentale Ausspinnung konzertanter Einzelstimmen, einem Übergang, der schon in den beiden ersten Jahrzehnten kräftig einsetzt. Diese instrumentale Linienkunst hat von Italien aus die deutsche stetig stark beeinflußt und bekanntlich auch Bach selbst stets interessiert. Nur darf dieser Zusammenhang vor allem für die deutsche instrumentale Melodik nicht dazu verleiten, daß man in ihr rezitativartigen Ausdruck suche und in der Darstellung hervorhole; höchtens für einzelne der frühzeitigen Übergänge ins Instrumentale innerhalb der italienischen Kunst trifft dies noch zu. Bald aber verbleibt der historischen Weiterentwicklung als befruchtende Anregung aus dem Vokalen nur das freiere Entfalten der Melodien; sie sind ihrem ganzen Wesen und Ausdruck nach nicht mehr instrumentalisierte Sprechakzente, sondern unmittelbar für Instrumente gedachte, absolute Linien.

Aus dem historisch nachweisbaren Entstehungsprozeß allein ist ebenso auch die Gegensätzlichkeit zwischen der klassischen Melodik und dem der älteren Polyphonie angehörigen Linienstil nicht zu verstehen, wenn man sie nicht zu den weit hinter den historischen Grundformen selbst liegenden tieferen Grundbedingungen zurückleitet: zu der Energieumformung von kinetischer

zu rhythmischer Grundkraft der Melodiebildung. In der gesamten Geschichte der Melodik kommt es auf die Bedeutsamkeit an, zu der das hereinspielende rhythmische Empfinden im melodischen Gestalten durchdringt. Die inneren, psychologischen Entwicklungsbedingungen eines Linienstils aber, welche die Grundlage einer musikhistorischen und technischen Betrachtung bilden müssen, stehen wieder selbst in einem Zusammenhang mit den umfassenderen Voraussetzungen der gesamten Kunst- und Geistesrichtung selbst, denen dieser Stil angehört.

Die gesamte Musikgeschichte stellt überhaupt nur eine Reihe verwirklichter Sonderfälle von breitumfassenden musikpsychologischen Möglichkeiten dar, niemals auch nur annähernd deren Erschöpfung; alle historisch sichtbar gewordenen Erscheinungen sind nur vereinzelte, stets unvollkommene, zeitbedingte Verwirklichungen jener tief unterhalb aller historischen Stilkreise erspannten Urfülle. Hinter den Wirklichkeiten die Möglichkeiten zu sehen, ist die Aufgabe einer musikgeschichtlichen Betrachtungsweise, die auch im historischen Blick produktiv bleiben und ihren eigentlichen, über das Zufällige hinausgehenden Wert gewinnen soll. Sonst gelangt sie zum genau analogen Fehler wie die Theorie, die in einseitiger Beschränkung auf die klangsinnlichen Ausdruckserscheinungen ihren Inhalt und Boden sucht. Fehlt der Sinn fürs Psychologische, so werden die „Tatsachen“ zu den Narrenschellen der Musikgeschichte.

Zugleich ist aber vor allem auch zu erkennen, wie die stilpsychologischen Entwicklungsbedingungen keineswegs immer rein zur Auswirkung kommen, da auch hier der Durchbruch zu den sichtbaren Erscheinungsformen oft durch vielerlei Hemmungen getrübt ist. Wiederholt ist ein in der Musikgeschichte sichtbar gewordener Stil überhaupt nur als eine in Hemmungen steckengebliebene oder durch andere Strömungen gestörte Ausdrucksform eines Grundwillens zu verstehen oder auch nur als abgesplitterte Teilkraft von diesem, die sich bis zu stilistischem Eigenbilde entwickelte. Alle historisch sichtbar gewordenen Tatsachen können, einmal ans Licht geholt, nur die Spuren für Geist und Seele der Musikgeschichte sein.

Zweites Kapitel.

Zusammenhang von Melodiestil und Satztechnik.

Gegensätze hinsichtlich der Intensität des Harmonischen.

Ehe dieser Zusammenhang selbst zu gewinnen ist, bleibt neben den erwähnten gegensätzlichen technischen Eigentümlichkeiten rhythmischer Natur eine weitere Verschiedenheit ins Auge zu fassen, welche das Ineinandergreifen der Melodiebildung und ihrer harmonischen Grundlagen betrifft. Hier bestehen zunächst scheinbar mehr äußerliche Unterschiede, welche aber die Melodiestile auch ihrem Charakter und ihren Grundlagen nach wesentlich bestimmen. Denn die scharf vorspringende, gleichmäßig eintretende rhythmische Akzentuierung der klassischen Melodieformung hängt auf das engste mit der Herausbildung eines stark und sinnfällig hervortretenden akkordlichen Gerüsts zusammen, einer die Melodieabschnitte harmonisch kennzeichnenden, auch in gleichmäßigen Abständen angeordneten akkordlichen Unterlage; an den Einschnitten der Zweitakt-, Viertakt-, Achttaktgruppen usw. läuft die melodische Formung in Abschluß- und Teilabschlußtöne aus, welche durch ihre Zugehörigkeit zu einer leicht faßlichen und im Musikempfinden vortretenden Akkordunterlage innerhalb der ganzen tonartlichen Entwicklung bestimmt sind; die Gruppenakzente bewirken auf diese Weise zugleich mit den Einkerbungen des Melodieverlaufs selbst auch ein periodisches Einmünden der melodischen Linienentwicklung in solche Teilabschlüsse, an welchen eine besonders deutliche akkordliche Wirkung sich festsetzt, z. B. in dem angeführten Beispiel von Mozart (Nr. 8—10) im 2. und 4. Takt Abschluß auf der Dominante, im 6. Takt auf der Tonika, im 8. auf der Dominante; in der zweiten Achttaktgruppe Dominantabschlüsse mit dem 10. und 12. Takt, Tonika-Akkorde mit dem 14. und 16. Takt.

Bei der liedmäßigen Melodik gewinnt daher die symmetrische Betonung einen Einfluß auf die Heraushebung der Akkordgrundlagen vor allem dadurch, daß der Wechsel zwischen den wesentlichen Akkordfortschreitungen in gleichmäßigen Abständen erwartet wird und eintritt, so daß mit dem Hören der Melodie ihre latente Akkordunterlage viel intensiver mit empfunden wird. Zugleich mit der Spaltung der Linie in Gruppen wächst durch die gleichförmige

Akzentanordnung die Stärke der Hinlenkung auf das harmonische Empfinden an den Abschlüssen.

Hierbei ergibt sich in der harmonischen Unterlage, welche der melodischen Entwicklung zugrunde liegt, zusammen mit jenen Einkerbungen des Linienverlaufs das Eintreten einfacher kadenzartiger Beziehungen zwischen den hier sich herausbildenden Akkordstützpunkten untereinander, infolge der Leichtverständlichkeit und tonalen Rundung liedmäßiger Bildungen. Dieser Zusammenhang zwischen der Melodie und einer stark vortretenden harmonischen Kadenzwirkung beherrscht hier die ganze Linientechnik; Ganzschlüsse, Halbschlüsse, einfache Dominant- und Kadenzwirkungen usw. regeln den übersichtlichen Bau der Zwei- und Viertaktgruppen und Perioden. Das gleichmäßige Betonungsgefühl bedingt damit eine besonders innige, dem liedmäßigen Stil eigentümliche Abhängigkeit der melodischen Zeichnung von einer akkordlichen Substruktion, einerlei ob diese selbst zum Erklingen gelangt (z. B. als ausgesetzte Akkordbegleitung usw.), oder nur als etwas Latentes dem Melodischen unterempfunden ist und beim musikalischen Hören durch die leicht erkennbare tonale Beziehung der Töne an diesen Gruppen- und Teilabschlüssen hervorgerufen wird und sich selbst zur Melodieerfassung ergänzt.

Diese Intensität der harmonischen Unterempfindung im ganzen melodischen Verlauf ist für die liedmäßige Melodik ein nicht minder kennzeichnendes Moment als der gleichmäßige Abstand im Betonungs- und Akkordwechsel, durch welchen sie mitbedingt ist. Die sinnfälligere Drucksättigung der Melodie mit hereinspielenden harmonischen Elementen gibt der klassischen Melodie ihr Gepräge und farbenhelleren Glanz. Nicht als ob die polyphone Linie harmonisch kraftloser wäre; auch entbehrt sie ebensowenig im Vergleich zur klassischen Melodie einer Klarheit der harmonischen Anlage: aber die liedmäßig-klassische Melodie wirft ihre harmonischen Wirkungen vordringlicher, sinnfälliger an die Oberfläche als die polyphone, bei welcher der harmonisch-tonale Verlauf in anderer Weise mit der Bildung und Entwicklung der Gesamtform wie ihrer Teile zusammenhängt; es fehlt nicht nur das Stereotype eines sehr einfachen, zweitaktig hervortretenden akkordlichen Kadenzierens, sondern durch das Entfallen der gleichmäßig angeordneten Betonungen und Abschlüsse erfolgt keine so starke Einstellung auf den Eintritt akkordlicher Gerüstpunkte; die latente Harmonik bleibt stärker von

den vorherrschenden rein melodischen Wirkungen zurückgedämmt, und auch der Eintritt eines Wechsels in den latenten Harmonien ist durch die Linienentwicklung, nicht durch das Schema einer Akzentsymmetrie bedingt, wie hier überhaupt das Schwergewicht im rein linearen Geschehen liegt. Indem daher auch der ganze tonale Verlauf mehr im melodischen Sinne zu erfassen und in der Erstehung geregelt ist, trägt die Linie nicht den Charakter einer unmittelbaren Erstehung aus einem in gleichen Abständen kadenzierenden akkordlichen Vorbau und Grundgerüst, sondern die melodische Entwicklung dominiert über die in sie ordnend und vereinheitlichend eingreifende harmonische Unterempfindung. Dadurch gewinnt die Tonartlichkeit der Linie nicht in so ausgeprägtem Maße den Charakter einer bloßen melodischen Umspielung eines Akkordgerüsts.

Im tonartlichen Verlauf sind auch die Erstreckungen, zwischen denen der Wechsel der einzelnen latenten Harmonien vor sich geht, von der Auswirkung der linearen Formung abhängig. Bei der ungebundenen Linienformung liegt in viel höherem Maße die Erscheinung linearer Tonartlichkeit vor, als dies die heutige Theorie darzustellen vermag, welche stets im Akkord den Anfang aller Dinge sieht und daher auch die Kunst der vorklassischen Linienformung auf die Akkorde als primäre Basis verweist, die ihrem harmonisch-tonartlichen Verlauf entsprechen. Das ist, wie schon hinsichtlich der Theorie alles Melodischen erwähnt, analytisch immer bequem durchführbar und scheint bei äußerlicher Betrachtung auf der Hand zu liegen, erklärt aber die inneren Gesetze der Liniengestaltung nicht, bedeutet eine Verzerrung der inneren musikalischen Verhältnisse in der melodischen Linie und ist auch stilistisch verfehlt. Man darf die Erklärung der Bach'schen Melodik nicht damit beginnen, daß man an die Akkordunterlage jedes einzelnen Taktteiles anknüpft und aus ihr die Linienerstehung ableitet. In der kinetischen Linie bleibt das Melodische, wie gegenüber dem Zwange rhythmischer Grundkraft, so auch gegenüber dem Harmonischen stets primär. Die kinetische Linie trägt die Harmonik in sich, während die akzentmäßig gruppierte von harmonischen Stützpunkten getragen wird.

Der liedmäßigen Melodik hingegen sind die vertikal-harmonischen Gerüstpunkte viel inniger und im Musikempfinden stärker zugehörig, sie ergänzen sich ständig von selbst als die akkordlichen Stützen, zwischen denen sich die Melodiezeichnung entwickelt; stetige Hin-

lenkung auf harmonisches Geschehen, und mögen auch nur ganz einfache Kadenzwirkungen vorliegen, gehört zu ihrer Grundeigentümlichkeit. Die Melodik beruht hier daher an sich schon, wie in rhythmisch-akzentuierendem, auch in akkordlichem Grundempfinden, von dem sie nicht zu trennen ist, schon in ihrer Entstehung in fortwährender Anlehnung und Abhängigkeit an ein einfaches, leichtverständliches, gleichmäßiges akkordliches Kadenzieren gebunden, das trotz mannigfacher Kombinationsmöglichkeit in der Folge von Ganz- und Halbschluß und sonstiger Fortschreitungen doch stets etwas Formelhaftes enthält. Die Theorie, welche ein ausschließliches Wachstum der Melodie aus harmonischen Grundlagen lehrt und den Satz aufstellt, daß alles Melodische genetisch von einer primären akkordlichen Substruktion abhängig sei, ist bei der liedmäßigen Melodie mit der ihr innig verwachsenen akkordlichen Kadenzbildung wenigstens unter gewissen Einschränkungen durchführbar; die harmonische Unterlage ist hier in der Tat viel enger mit dem melodischen Formen selbst verquickt, wenn auch die Verkennung einer selbständigen melodischen Formungskraft ein unhaltbares Extrem darstellt. Zu welchen Unzulänglichkeiten jene Theorie aber führt, wenn man sie auf das lineare Gestaltungsprinzip der Polyphonie anwenden will, muß sich jedem darstellen, der dahin gelangt ist, sich in die lineare Entwicklungskraft, den souveränen Bewegungszug im Bach'schen Linienprinzip einzufühlen, welcher das Melodische wohl zu einem Ausgleich in harmonisch-tonaler Rundung gelangen läßt, aber von jeder Kettung an ein primäres ursprünglich aufgestelltes Akkordgerüst freizulegen ist.

Verschiedenheit im Wechsel des Harmonischen.

Aber auch abgesehen von der ganzen Durchsättigung in harmonischer Füllkraft ist bei der klassisch-liedmäßigen Melodik der Wechsel in der akkordlichen Kadenzierung infolge der enggerückten Stellung der metrischen Gerüstpunkte im allgemeinen viel reicher und häufiger. Die polyphone Linie vermag auf viel größere Strecken in rein melodischen Spannungen durchzudringen, ohne daß ihr latenter harmonischer Gehalt sich annähernd in dem Maße durch Akkordwechsel verändere, wie es dort das Prinzip der Zweitakt-Kadenzierung mit sich bringt. Der Linienverlauf ist tonartlich gleichmäßiger. Große Dehnungen gehören bei der polyphonen Melodie oft ein und derselben harmonischen Unterlage, weit-

gesponnene Bildungen oft einem einzigen Wechsel von Tonika und Dominante an. Bachs Linien wenden sich in ihrer Entwicklung oft nur äußerst langsam gegen die Dominante zu, in welche die klassische Linie in der Regel schon mit der ersten Zweitaktgruppe kadenziert. Bachs Themen insbesondere sind in ihrem tonartlichen Verlauf fast durchwegs durch eine einzige Wendung in die Dominante bestimmt, die sie entweder in ihrem Abschluß oder, um in die Tonika zurückzukehren, in ihrem mittleren Teil berühren. Daß im weiteren Sinne jeder einzelne Ton der Linie auf eine bestimmte akkordliche Unterlage bezogen und diese auch im Satz ausgeführt werden kann, versteht sich von selbst; doch kommen für die Linienentwicklung stets größere Zusammenhänge und daher auch in größerem Zuge die tonartlichen Fortschreitungen der einzelnen Phasen als geschlossener melodischer Einheiten für sich in Betracht; an diese einzelnen Melodieabschnitte und ihre Akkordunterlagen, nicht an die akkordliche Deutung jedes einzelnen Tones ist in dieser Gegenüberstellung sowohl bei der klassischen, wie bei der polyphonen Melodie gedacht.

Die Melodiestruktur in ihrer Einwirkung auf homophone oder polyphone Satzstruktur.

Der Gegensatz im Charakter des Harmonischen in der Melodie und seinem Verhältnis zu dieser erweitert sich aber ins Große, wenn man, von der einfachen Melodik selbst zur Mehrstimmigkeit vorausblickend, seine Wirkung auf die Satztechnik ins Auge fasst. Indem die wesentlichste Eigentümlichkeit der liedmässig-klassischen Melodik in der Empfindung für die gleichartig gliedernden Betonungen beruht, muss in diesem Stil auch der mehrstimmige Satz zum gleichzeitigen Eintreten jener Einschnitte in allen Satzstimmen hinführen. Melodiestruktur und mehrstimmige Satzstruktur decken sich. Die Stimmen des Satzes streben, den Grundcharakter ihrer akzentuierenden rhythmischen Symmetrie wahrend, nach gleichzeitiger Einmündung in die zweitaktigen Gruppensonderungen; ein Durcheinanderspielen der rhytmischen Akzentschläge in den verschiedenen Stimmen des Satzkomplexes müsste zu einer Verschleierung des regelmässigen zweitaktigen Pulsierens in jeder einzelnen führen. Dadurch ergibt sich als die der klassischen Melodie zugehörige Satztechnik die sogenannte homophone Schreibart, d. h. eine harmonische Setzweise, die in dem Uebergewicht einer Melodie-

stimme über die andern, mehr begleitenden und harmonisch stützenden Stimmen beruht; einer führenden Melodiestimme (in der Regel der höchsten) ordnen sich die übrigen unter und büssen den Anspruch auf selbständige melodische Entwicklung zu Gunsten einer Stellung als harmonische Satz- und Füllstimmen ein. Die Hauptmelodie beherrscht damit auch rhythmisch die ganze Mehrstimmigkeit, und die zweitaktig geordneten Betonungen des klassischen Stiles, welche schon die Melodiebildung in ihr Gerüst von Einkerbungen weisen, vermögen von der leitenden Melodiestimme aus auch die übrigen Stimmen, die ganze Satzkompaktheit in Blöcke zu sondern, die Töne der untergeordneten Stimmen zu akkordlichem Unterbau der Hauptmelodie zusammenschweissend. Die Schärfe der Akzente, die in der Einstimmigkeit das Prinzip der Gruppierung und Periodisierung hervorruft, ergibt in der Mehrstimmigkeit ein Zusammenschmelzen der Stimmen und eine Verdichtung zu akkordlichen Massen, die das Satzgestemm tragen. Das akzentuierende Melodieprinzip hängt mit der harmonisch-homophonen Schreibweise schon technisch, aus den Wirkungen des Kräftespiels im musikalischen Geschehen, zusammen.

Der harmonisch-homophone Stil ist die Schreibweise, die den Klassizismus (von vereinzelten, dem älteren Stil zustrebenden Versuchen abgesehen), beherrscht; auch da, wo der symphonische Stil bis zu einer stark durchdringenden Belebung der einzelnen Stimmfasern, zu einer durch motivisch-thematische Arbeit „durchbrochenen" Schreibweise, gelangt, liegt ein Ausgehen vom harmonischen Satz vor, von einer primären Akkordunterlage, in welche die melodisch und thematisch vortretenden Stimmen eingewoben sind; eine solche Schreibweise stellt wohl, vom harmonischen Satz ausgehend, ein Hinstreben zur polyphonen Struktur dar, aber kein eigentlich polyphones Grundempfinden. Dieses geht nach Bach einem ganzen Zeitalter verloren.

Wie die periodisierte und zweitaktig akzentuierte Form der Linie und die harmonisch-homophone Schreibart schon technisch enge verknüpft sind, ist auch die Polyphonie ihrerseits technisch an die von Akzentsymmetrie freie Melodieentwicklung gebunden; denn ihre Satzgrundlage ist gleichzeitige Linienauswirkung; daher durften sich die melodischen Züge nicht dadurch gegenseitig in ihrer selbständigen Entwicklung behindern, dass ihre Höhepunkte und Einkerbungen zusammenfielen; ein ständiges, wechselndes Ineinanderspielen steigernder und entspannender Entwicklung und der Eintritt der melo-

dischen Höhepunkte auf verschiedenen Stellen und Taktzeiten, die Meidung ihres Zusammenfallens, wird vielmehr als eine Hauptforderung der Satzanlage noch zu betonen sein. Im Gegensatz zu den gleichzeitig eintretenden Abschlüssen und Betonungen, wie sie bei der Homophonie vorliegen, setzt sich hier die Entwicklung der Linienplastik zu Unabhängigkeit in den einzelnen Stimmen durch. Ein metrisches Strukturschema wie die Zweitaktigkeit und das Wesen der Polyphonie stehen zu einander in Widerspruch; ihren inneren Satzbedingungen streben die gruppierten und periodisierten Bildungen entgegen, welche mit dem Eintritt des klassischen Stils die mehrstimmige Arbeitsweise nach der Homophonie abdrängen.

Eine zweitaktige Betonungsanordnung, wie sie im Grundgefühl der klassischen Melodik liegt, läßt sich nicht ungezwungen bei gleichzeitigen Stimmen verfolgen, deren metrische Haupt-Akzente zu einander in synkopischem Verhältnis stehen, wie dies auf kurze Strecken besonders als Durchführungskombination ab und zu der Fall ist, z. B. in verhältnismäßig einfacher Weise:

Mozart, Sonate für Klavier in C-Moll.



Bei solchem Auseinanderfallen der Strukturakzente auf verschiedene Taktzeiten lassen sich immer nur in beschränktem Maße und nur mit gewisser Anspannung der Aufmerksamkeit die der liedmäßigen Melodie angehörigen Zweitakt- und Viertaktgruppen der einzelnen Stimmen für sich heraushören und verfolgen. Derlei tritt gelegentlich bei Engführungen dieser Art ein, aber die dauernde Durchführung solcher kreuzweise ineinandergreifender akzentuierter Melodieschwerpunkte würde eine Zersetzung der Zweitaktgruppierung im melodischen Empfinden zur Folge haben, der Charakter einer stark vortretenden Betonungssymmetrie würde für den gesamten Komplex der gleichzeitig verwobenen Linien verloren gehen, oder

die Verfolgungsmöglichkeit dieser Betonungen wenigstens eine bedeutende Abschwächung erfahren, womit der Grundcharakter des ganzen Melodiestiles zerstört wäre. Die Zweitaktgruppierung usw. kann naturgemäß nur dann dauernd das Musikempfinden beherrschen, wenn die Einschnitte in allen Stimmen zusammenfallen. Kontrapunktierungen von länger ausgesponnenen, in Akzentsymmetrie aufgebauten Melodien unter einander kommen denn auch in der klassischen Musik, die mehr die gleichzeitige Verarbeitung und Kombination von kleinen melodischen Elementen, Motiven und Motivteilen durchführt, nicht häufig vor und stellen jedenfalls nicht einen eigentlich polyphonen Stil dar, sondern mehr die Anwendung seiner horizontal in Linien verknüpfenden Scheibweise innerhalb sonst anders gearteter Stilgrundlagen. Wo die Klassiker zu kontrapunktischer Verwebung längerer melodischer Bildungen schreiten, beruht doch nichtsdestoweniger ihre Technik im allgemeinen auf einem von Grund auf akkordlich konzipierenden Satzempfinden. Auch wo Beethoven, wie namentlich in Werken seiner letzten Schaffensperiode (Fugen und Quartetten) zum Durchbruch melodischer Polyphonie hinstrebt, trägt sein Stil den Charakter einer von akkordlicher Basis ausgehenden Mehrstimmigkeit; ihr tiefreichender Unterschied zur vorklassischen Technik springt sofort in die Augen, wenn man sie Bachs Polyphonie gegenüberstellt. Gelegentliche Kontrapunktierungen l ä n g e r e r, metrisch gruppierter und periodisierter melodischer Linien hingegen beruhen meist in einem genau symmetrischen Ineinanderspielen der Melodieeinkerbungen, indem auf jeden Taktanfang abwechselnd die untere und die obere Stimme zu einem Schwerpunkt gelangt.

Zur echten Linienpolyphonie ist daher die von symmetrischer Akzentordnung freie Linienausspinnung, nicht die liedmäßige Melodiestruktur bestimmt. Zudem beruht aber die polyphone Kunst an sich in der Forderung einer Melodik von satzbildender Kraft, einer Melodik, die nicht in ihrer Spannungsentwicklung durch ein bestimmtes Anordnungsschema von Akzenten und Akkordwechsel gehemmt und in ihrer linearen Formungsenergie gefesselt bleibt. Die symmetrische Struktur der liedmäßigen Melodik und der harmonische Stil des Klassizismus bedingen einander ebenso, wie die ganze polyphone Satzkunst in der tieferen Eigenart ihrer melodischen Züge wurzelt.

Drittes Kapitel.

Die gegensätzlichen Melodiestile im Zusammenhang mit den allgemeinsten Kunstgrundlagen.

Polyphonie und Klassizismus.

Die Eigenart der Melodietypen und die ganze Satztechnik sind aber im Zusammenhang mit dem Gesamtbild, dem Charakter und den tieferen Voraussetzungen der ganzen Kunststile zu verstehen, denen sie angehören. In jedem Kunststil ist das Ausbrechen eines Grundwillens zu spüren, der in der Geistesrichtung und Weltanschauung eines Zeitalters liegt.

Von der Polyphonie hebt sich in allen Erscheinungen die Kunst der Klassiker in helleren Farben ab. Die polyphone Musik, deren Entwicklung mit dem vollen Erwachen des Protestantismus zusammenfällt, die mit ihren Wurzeln jedoch bis ins Mittelalter zurückreicht, ist eine Kunst, die aus der christlich-abendländischen religiösen Grundanschauung und Abgewandtheit zu überweltlichen Dingen entstanden ist; ihre Formen spiegeln den Willen zum Unendlichen und zur Ausbreitung ins Weite, aus einer Welterfassung hervorgehend, deren Blick über das Diesseitige hinaus gerichtet ist und welche die Erlösung des Menschen nach der Lösung vom irdischen Leben sucht. Dieser Grundwille klingt allenthalben in ihr Kunstwerk herauf und weist die Entwicklung ihrer Formen ins Überragende und Erhabene (ähnlich den Formen der kirchlichen Baukunst) ihre Grundzüge in die Struktur der versonnenen, machtvollen vielstimmigen Linienentwicklungen. Die klassische Kunst schöpft demgegenüber viel unmittelbarer aus einer Empfindungsweise, welche der menschlichen Natur selbst, ihrer Kraft und lebensbejahendem Eigenbewußtsein entspricht, und erblüht aus einer Weltanschauung, die im Gegensatz zur Abkehr an Ewigkeit und Übersinnliches die Erdfreude und das Irdische betont und auch den Menschen und die menschliche Natur zum Mittelpunkt aller Dinge erhebt und alles Empfinden auf ihn bezieht. Von dem schweren Atem der Polyphonie und der reichen, intensiven inneren Verarbeitung ihrer Satzanlage löst sich im Drang nach lebendigem Singen und Spielen die klassische Musik, in Mitteln, Wirkungen und Ausdruck freier aus dem Vollen schöpfend und aus der Ursprünglichkeit einer naturfrohen, trotzigen Lebenskraft zu ihrer Größe reifend.

Elemente eines namentlich in Italien zu reicher Klangfreudigkeit erblühten harmonischen Musikstils, die nach Bachs Tod als herrschende Eigentümlichkeiten auch in die deutsche Kunstmusik hereinfluten, lösen das Erwachen der klassischen Kunst aus. Eine naivere, im Volkstümlichen wurzelnde Ursprünglichkeit und gesättigtere Ausdruckskraft war in der Kunst südlicheren Bodens auf allen Gebieten des vokalen und instrumentalen Satzes durchgebrochen, die Schreibweise eines harmonischen, der Homophonie zustrebenden Satzbildes in reichen Vorformen entwickelnd, welche außerhalb der Polyphonie auch in der deutschen Musik seit der Wende des 16. Jahrhunderts wachsenden Raum in den Formen der Kunstmusik gewinnen, ursprünglich vom Vokalstil ausgehen und allmählich neben einer Ausbreitung auf dem Gebiet der Kammermusik und der großen Opernformen als Vorläufer eines neuen symphonischen Stiles Boden gewinnen. Während in der deutschen Kunstmusik bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Polyphonie zur Hochblüte ihrer Entwicklung gelangt, vollzieht sich auch in allen Zweigen weltlicher Musik die Vorbereitung aller jener Merkmale einer in ihren Wurzeln rhythmisch bedingten melodischen Schreibweise mit einer Neigung zu symmetrischer Akzentuierung, die mit dem Erwachen des Klassizismus zur Reife ausbrechen. Vom Gesang greifen sie erst auf die einfachen Tanzformen der Instrumentalmusik über, um bald in die stilisierten Tanzformen von Symphonie- und Kammermusik der vorklassischen Zeit überzugehen. Der mächtige Aufschwung weltlicher Instrumentalmusik, neben der instrumentalen Suite besonders auch die großen Formen der italienischen Opernstile, fördern schon vom 17. Jahrhundert an stark ein Übergreifen periodisierter und gruppierter Melodiestruktur auf verschiedene Zweige der Kunstmusik; Chorlieder und Kammermusik, Arien, Symphonien und Konzertsätze gewinnen in wachsendem Maße eine Umformung, die auf liedmäßige Rundung symmetrischen Gleichmaßes in der Anordnung ihrer Abschnitte gerichtet ist, zugleich mit dem Charakter einer leichtfaßlichen Sangbarkeit. Es beginnt allmählich die „Melodie“ (im späteren, auch uns geläufigeren Sinne) vorzudringen und damit die Tendenz, die Mehrstimmigkeit zur begleitenden harmonischen Setzart zu drängen. Sogar die geistliche Musik vermag sich ihrem Eindringen nicht ganz zu verschließen, wie das Erstehen des Kirchenliedes schon lange vor Bach zeigt. Die Polyphonie hingegen wahrt ihre Formen und Grundzüge, ihre heterogenen inneren Stileigentümlichkeiten. Eine

Musik sinnlicher Klangfülle und das Temperament frisch pulsierender Rhythmen war der tiefen mystischen Größe und Abkehr des nordischen Empfindens gegenübergetreten, ebenso wie nunmehr in der melodischen Kunst ein heißblütigerer Zug des Formens, ein Zugreifen zu schlichtem, lebensfrohem Singen sich von der versponnenen Linienkunst abhob. Aus jener freier atmenden Kunst eindringende Elemente verschmelzen sich dem Geiste des deutschen Kunstwerks und bedingen nach Bachs Tode, mit dem vollen, polyphone Melodie und Struktur verdrängenden Einbruch der liedartigen Melodie in die instrumentale Kunstmusik, den neuen symphonischen Stil, die Wandlung in Stil und Technik, von welcher der Klassizismus getragen ist, der in den Grundlagen seiner Kunst aus der musikalischen Renaissancebewegung des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgeht.

Die technischen Merkmale der mehrstimmigen Anlage als Ausdruck gegensätzlicher Grundzüge im gesamten Kunstempfinden.

Freude an der Fülle, Hingabe an das sinnlich Einfache mit seiner unmittelbaren Kraft, an das Lebensfrohe, das unserer Natur entquillt, Wirkungen der Üppigkeit und taghelle Farben kennzeichnen auch die technischen Elemente, aus denen das klassische Kunstwerk sich erbaut. In allen technischen Erscheinungen ist eine auf den Stil gerichtete Bestimmung zu erblicken. Soweit im Bisherigen von äußerlich vortretenden, technischen Unterschieden der klassisch-liedmäßigen Melodie gegenüber dem älteren Linienstil die Rede war, sind sie in ihren beiden Hauptmomenten dahin zusammenzufassen, daß jene auf ein stark vorwaltendes rhythmisches Akzentempfinden gestellt und mit ihrer daraus hervorgehenden symmetrischen Struktur in intensiver Weise mit einem gleichmäßig kadenzierenden akkordlichen Grundgerüst verknüpft ist.

Denn das lebensfrohe Empfinden des nach Bachs Zeitalter erwachenden Klassizismus wurzelt überhaupt gerade in Elementen, die sich in sinnlicherer Ausprägung von den Elementen des polyphonen Stiles abheben, und soweit ihre technischen Grundformen hierbei in Betracht kommen, sogar als Merkmale von einer gewissen Sinnfälligkeit der Wirkung bezeichnet werden können; freilich darf dieses allenthalben zutage tretende Moment der Sinnfälligkeit in den Ausdrucksmitteln nicht mit einer im Sinnfälligen stecken bleibenden Gewalt des künstlerischen Ausdrucks selbst verwechselt werden.

Nicht an eine Wertung der Kunststile oder ihrer Werke, sondern eine Charakteristik der Stilgrundlagen ist hierbei zu denken. Die Kunst offenbart sich nur in anderen Ausdrucksformen. Der Boden, aus dem die klassische Musik zu ihren gigantischen Höhen emporwächst, ist ein von den Grundlagen der Polyphonie verschiedener und das Kunstwerk selbst von einem Grundempfinden aus anderer Atmosphäre durchweht. Der Übergang zum Klassizismus, der sich nach der Hochblüte der Polyphonie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht, ist durchaus aus einer Annäherung des künstlerischen Ausdrucks und Empfindens an das Kraftgefühl der menschlichen Natur zu verstehen, welche überall in den Mittelpunkt tritt. Die ganze Empfindungsweise der klassischen Richtung trägt diesen Zusammenhang mit Naivität und Ursprünglichkeit als bestimmendes Element in sich und alle Vertiefung, Vergrübelung und Verklärtheit im klassischen Kunstwerk darf an diesem Charakter ihrer Grundlagen nicht irreführen. Hieraus geht auch die Umformung in den Ausdrucksmitteln hervor, welche die klassische Musik von der polyphonen sondern.

Schon die einfachsten technischen Elemente polyphoner und klassischer Satzanlage weisen diese Gegensätze im Keime auf: dort als das primäre Urgebilde der Struktur die melodische Linie, das dünnste, klangärmste künstlerische Gebilde, das sich in Tönen erformt, und bei dem der Bewegungsausdruck über den Sinnesreiz des Tönens vorherrscht; hier als Grund und Baustein harmonischer Technik der Akkord als sinnlicher Eindruck in sich mit seiner Farbenwirkung und seiner Massivität. Dort der Zug ins Abstrakte das Streben der Linien zum freiesten Formausdruck, hier die Anklammerung an die Lebensfülle. Der Geist, der ins Unendliche strebt, konnte in der Linienpolyphonie seine Entfaltung im künstlerischen Formen finden, die klassische homophone Kunst, gedrungen in der Schwere ihrer rhythmischen Akzente und in der Schwere ihres Akkordmassivs, will zur Erde herab.

Und in der Klangdurchsättigung des ganzen akkordlich-h o m o p h o n e n Satzes beruht die intensivere Farbenhelle des klassischen Satzstiles mit seiner Freude an Glanz- und Füllwirkungen. Zwar ist gerade Bach, der höchste Meister der Polyphonie, zugleich überragender Meister einer nie wieder erreichten Gedrungenheit der Harmonik auch innerhalb des Satzes seiner kontrapunktischen Werke, aber niemals erscheint in ihnen — und hierin liegt der Angelpunkt

des ganzen Gegensatzes zur harmonischen Schreibweise des Klassizismus — der harmonische Glanz zu Eigenwirkungen vorgedrängt, die herrschend, um ihrer selbst willen und als Hauptgehalt des Geschehens vortreten, um sich das melodische und thematische Geschehen unterzuordnen. Bachs Polyphonie geht in ihrer Satzentfaltung ganz aus dem inneren Leben der gewaltigen Linienverspinnung hervor und ist niemals auf Klangrausch als Ziel und Hauptwirkung gerichtet, ohne daß sie darum in der Pracht ihres harmonischen Gehalts hinter der sonnigen Leuchtkraft des klassischen Kunstwerks zurückstünde: in der Anlage der Schreibweise wie im letzten Ziel ihrer Auswirkung liegt die bestimmende Unterscheidung. Denn das prangende Farbenspiel der Akkorde und des akkordlichen Wechsels wirkt in der harmonischen Schreibweise des Klassizismus an sich als Kern und Inhalt, während es in der melodischen Polyphonie mehr Einkleidung und Umfärbung des vorwaltenden linearen Verlaufs, wie für die Entwicklung eines Satzes in seiner Gesamtform den tonalen Grundriß darstellt. In ihrer Satzstruktur wahrt die Polyphonie die gedankenschwere Durcharbeitung ihrer ineinander geflochtenen Linienzüge, ohne diese in die kompakte Fülle eines akkordlichen Satzes so weit zusammenschmelzen zu lassen, daß sie in der harmonischen Schreibweise aufgehen. Waren bei der Polyphonie mit ihrer Grundtendenz nach unbegrenzter Auswirkungsmöglichkeit der Linienzüge in technischer Hinsicht die Zusammenklangsrücksichten als Hemmnisse zu kennzeichnen, so zieht die Homophonie die Vertikalerscheinungen mit ihrer kernfesten Klangfülle nunmehr als den Hauptgehalt der Musik heraus. So lag es geradezu im Wesen des Klassizismus, den Linienkontrapunkt zu absorbieren. Darum liegt auch da, wo die Klassiker Formtypen der polyphonen Kunst, wie namentlich die instrumentale Fuge, anwenden, mehr ein Einnisten neuen Lebens und neuer Ausdrucksmittel in alte Formen vor, meist etwas Zwitterhaftes (wie z. B. in den Fugen von Beethovens letzten Klaviersonaten).

Das Moment der Sinnfälligkeit kennzeichnet durchaus in starken Wirkungen die homophone Satzanlage; sie trägt solche Merkmale heller zutage tretender Wirkungen nicht bloß in der Kompaktheit des Akkordmassivs und den harmonischen Farbeneffekten; in ihr erscheinen auch die melodischen Wirkungen jeweils auf eine herrschende Stimme konzentriert und grell vorleuchtend in sinnlicher Eigenwirkung an die Oberfläche des Satzes getrieben; damit ent-

hält der herausgehobene Zug der Hauptmelodie (meist zugleich auch die der Klangfarbe nach hellste, höchste Satzstimme), den ganzen eigentlichen melodischen Gehalt des Satzes, alle übrigen Stimmen sind im wesentlichen harmonische Unterlage, färbende und füllende Untertonung, einerlei, ob dieser begleitende Stimmenkomplex in völlig kompakter akkordlicher Formung oder in, bewegterer Stimmführung einer gelockerteren akkordlichen Schreibweise besteht. Einem solchen Vortreten der einzelnen Linie mußte wie in technischer Hinsicht auch dem ganzen Charakter nach ein Melodieprinzip entsprechen, das mit seiner leichter eingänglichen, in akzentmäßigem Pulsieren beruhenden Symmetriestruktur schon selbst eine sinnfällige Unmittelbarkeit der Wirkung in sich trägt und andererseits wahrt nun in der Homophonie die Gesamtheit ihrer Stimmen, also nicht bloß die melodische Linie an sich, sondern die ganze Satzkompaktheit, das Bild der akzentmäßigen Gruppierung.

Die technischen Merkmale der Melodik als Ausdruck der gleichen Gegensatzrichtungen.

Wie in den technischen Grundzügen der Mehrstimmigkeit, homophoner und linear-polyphoner Struktur, sind aber auch in den beiden gegensätzlichen Melodiestilen die Symptome einer weit umspannenden Gesamtverschiedenheit in den Stilgrundlagen von Polyphonie und Klassizismus zu erblicken.

Die Schönheiten der polyphonen Melodie liegen tiefer verborgen als im sinnfälligen Ebenmaß einer unmittelbar in das Gehör dringenden Wohlgefälligkeit und Leichtverständlichkeit des Baues. Die klassische Melodie liegt uns nicht nur deshalb näher, weil sie vom klassischen Musikempfinden her vertrauter ist, sondern weil sie aus der Hingabe an unser natürliches Fühlen erwächst; um so schwerer fällt es, in ein Gestaltungsprinzip einzudringen, dessen ganzer Kunststil sich von der Betonung sinnlicher Kraft und der frisch pulsierenden Natur fern hält. Neben der klassischen Melodie verblaßt die äußere Leuchtkraft der polyphonen Linie; dem Vorbrechen unbefangener Natur, wie sie im Schrittmaß der Liedformung liegt, bleibt ihr Kunststil verschlossen und entwickelt ihre schweifende melodische Gestaltung, die vom Bodenständigen wegstrebt. Um so elementarer wirkt sie in dem Spiel ihrer inneren Spannungen. Was psychologisch als Grundregung melodischen Bildens und Hörens überhaupt zu erkennen war, die Energie von Bewegungsempfin-

dungen, reicht hier, wo die Gewalt eines rhythmischen Akzentempfindens noch nicht annähernd in dem Masse zu formbildender Kraft durchbricht wie später im Klassizismus, bestimmend auch bis in die künstlerischen Grundeigentümlichkeiten der melodischen Linie. Nicht aus der Freude an der lebensvoll vorsprudelnden Kraft des Liedes, am Ebenmass der Linienphasen und an der Gleichförmigkeit des Schwerpunktwechsels belebt sich ihre Erformung; das Gelöstsein von der äusseren Symmetrie ihrer bewegten Züge, das Irren ins Unbegrenzte bestimmt das Wesen der Melodiebildung des polyphonen Stils; Uneingeschränktheit des melodischen Gestaltens und Aufgehen in der Phantastik freiesten Formausdrucks, ein Hinausdrängen ins Grenzenlose. Ungemessenes und eine Unendlichkeit birgt die Melodie auch in ihrer Ausdrucksgewalt, welche weit über alles Subjektiv-Gefühlsmäßige von Lied und „Ausdrucksmelodie“ hinausschwingt.

Den Charakter des Sinnlichen und in der Technik Momente der Sinnfälligkeit enthält auch die liedmäßig-klassische Melodie gerade in den Erscheinungen, die mit der Natur der symmetrisch akzentuierten Melodieformung zusammenhängen. Es ist nicht nur die Schlichtheit im Liede, das einem unbefangenen Musizieren unmittelbar Naheliegende und Einfache, was die klassische Musik an ihre Melodik bindet. Noch etwas stärker Bestimmendes spielt hierbei mit; denn gerade ein Hinstreben zur Einfachheit und Leichtverständlichkeit ist auch dem von Elementen kerniger Volkstümlichkeit durchsetzten protestantischen Choral, der historischen Grundlage des melodischen Prinzips in der Polyphonie, in hohem Maße und im vollen Gegensatz zum gregorianischen Choral eigen; hinter die Schlichtheit im Liedmäßigen noch zurückgehend haben wir vielmehr geradezu in der P r i m i t i v i t ä t das eigentliche Moment zu erblicken, das die symmetrische Melodiebildung dem Klassizismus zuwies. Seine Kunst, die sich der liedmäßigen Melodieformung bemächtigt, greift in ihren Grundlagen zum Quellen natürlicher Kraft und betont das Ursprüngliche, die Natur des Menschen im künstlerischen Empfinden; sie greift zum Liedmäßigen in ihrer Melodik, weil dieses dem naiven Musikempfinden näher liegt, aus einem körperlichen Bewegungsgefühl hervorgeht. Der Künstler des Klassizismus kehrt seine Natur hervor, die religiöse Kunst der vorklassischen Epoche strebte von ihr weg; das gab der Polyphonie einen Grundzug, der nach dem Übersinnlichen und in unerfaßliche Fernen

gerichtet ist. In der freien Bewegungsauswirkung und Formungebundenheit ihrer Melodik liegt etwas Vergeistigtes, Abstrakteres. Sie ist auch herber, alle melodische Weichheit und matte Anschmiegung an die Wirkungen akkordlichen Spiels sind ihr fremd.

Der Klassizismus hingegen ist eine trunkene Kunst; in ihr pocht das tanzende Gleichmaß des menschlichen Schritts, der in ihrer ganzen Melodik nachhallt. Die Vollkraft betonter Erdfreude will auch in den Formen ihrer Linienkunst austoben. Im Gegensatz zu den konstanten Spannungsentwicklungen der polyphonen Linie sucht sie stetige Beruhigung in Schönheit, ein fortwährendes gleichmäßiges Absetzen in Ruhepunkten. Der klassische Mensch bezieht auch die melodische Bewegung auf den eigenen Schritt und die Symmetrie des Tanzes; Grundgefühl seines Singens wird die urwüchsige Betonungsschwere des Rhythmus, und sein Formempfinden strebt dem Ebenmaß zu; Freude am Sinnlich-Schönen liegt in der symmetrischen Gruppierung der Melodik und satte Farben in ihren voll aufquellenden akkordlich-klanglichen Wirkungen. Ihre Erformung folgt dem in unserer eigenen Natur liegenden Instinkt zur Symmetrie in den Betonungen; der Klassizismus sucht diese Natur in den Grundlagen, aus denen sein Kunstwerk erwächst[1]). Hinreißender melodischer Schwung ist bei der klassischen Melodie stets zu einem wesentlichen Teil in rhythmischem Schwung begründet, dem etwas körperlich Bewegtes anhaftet. Es ist bezeichnend, daß man auf eine rhythmisch erhitzte Musik oft den vulgären Ausdruck „rassig" anwendet, aus einem richtigen und scharf treffenden Gefühl für die Wurzeln solcher Kunst. Der mitreißende Überschwang in den vielen belebenden und aufpeitschenden Melodien rührt hier von der Unmittelbarkeit eines körperlichen Bewegungsgefühls. (Man denke z. B. an die beschwingte Marschbewegung triumphalischer Melodien, den latenten Tanzcharakter hymnischer, sogar religiöser Melodien, an Rhythmen wie die des „Walkürenritts" usw.)

Die im polyphonen Melodieprinzip liegende Formung nach absoluter linearer Bewegungsauswirkung strebt der Klassizismus näher zu primitiver Faßlichkeit herabzuziehen; seine melodische Kunst

[1]) Wilhelm Worringer („Formprobleme der Gotik", 1911, S. 24) spricht von der „glücklichen Verquickung sinnlichen Empfindens mit geistigen Erkenntnissen, die bei dem klassischen Menschen gleichzeitig zu einer Versinnlichung, resp. Vermenschlichung wie zu einer Rationalisierung des Weltbildes geführt hatte".

atmet Lebensfreude. Die Urwüchsigkeit einer stämmigen, von Marschrhythmik und symmetrischen Rundungen beherrschten Melodik durchbrach, machtvoll aus dem Grunde primitiven Empfindens herauftönend, nach der höchsten Entwicklungsepoche polyphoner Satzkunst mit dem Erstehen des neuen Stils die Ungebundenheit der älteren Linie, die dem Schwergewicht der rhythmisch-symmetrischen Betonung nicht nachgab und ihr in frei bewegter Erformung entschwebte. Die weittragende Schwungkraft ihrer großen, freien melodischen Entfaltung sucht nunmehr das Gewicht des Akzents, von dem sie sich bis dahin ungebunden hielt, statt freien Schwebens ein fortwährendes Abstoßen vom Erdboden. Dem Empfinden rhythmischer Grundkraft hingegeben erlahmt die Spannungsenergie ihrer ins Ungemessene drängenden Bewegung und weicht einem leichtgefälligeren Spiel gerundeter Linienstruktur, und ein jungfrischer Atem neuer, erdfroher Kunst streicht durch den tanzbewegten Zug einer im Ebenmaß der Betonungen pulsierenden Melodik. So erscheint auch historisch mit der ersten Epoche des klassischen Stils (bei Haydn, Mozart und verwandten Meistern) in nächster zeitlicher Nachbarschaft zum weltfernen Geiste von Bachs Melodieausspinnung, der Kontrast eines naiven, oft genug das Kindliche streifenden Zuges, den die frische, einfache Naturkraft ihrer Melodik aufweist. Aus diesen frühlingshaften Anfängen heraus vollzieht sich die neue große Entwicklung der liedmäßigen Melodie bis zur Verinnerlichung Beethovenscher Ausdrucksmacht[1]).

Formales Hauptmerkmal des Klassizismus ist die eigentümliche Tendenz, die Musik, deren Wesen fließende Entwicklung, der Gegensatz betrachtenden Verweilens ist, in eine der Augenübersichtlichkeit verwandte Überblickbarkeit zu bannen.

[1]) Analoge Erscheinungen der im Klassizismus vorgekehrten Geistesrichtung lassen sich in allen Ausdrucksmitteln und stilistischen Eigentümlichkeiten der Musik verfolgen; auf Parallelen hinsichtlich der Instrumentation, der klassischen Formtypen mit ihren scharfen Gegensatzwirkungen u. a. Merkmale sei nur beiläufig verwiesen. Ich beschränke mich im vorliegenden Zusammenhang darauf, eine kurze, allgemeine Andeutung der Stilgrundlagen nur soweit hereinzuziehen, als sie in den Eigentümlichkeiten der melodischen Kunst hervortreten. — Bezüglich analoger Erscheinungen in der Architektur und bildenden Kunst (insbesondere auch in der ornamentalen Linie) vgl. namentlich Wilhelm Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“ 1908, 3. Aufl. 1911, und „Formprobleme der Gotik“ 1911, 3. Aufl. 1912.

Die nachklassische Romantik mit ihrem Zug ins Grenzenlose und Übersinnliche gelangt wieder zu einer Durchbrechung der klassischen Melodieform; im Musikdrama Wagners ersteht aus dem ungehemmten Drängen nach freiem Ausdruck der Sprachvertonung die „unendliche Melodie". Was Wagner mit diesem Wort bezeichnete, ist die unbegrenzte Anpassungsfähigkeit ihrer Formung und Rhythmik; wie Bachs Linie unterscheidet sich Wagners „unendliche" Melodie technisch durch das Fehlen der regelmäßigen Enden und Einschnitte von der klassischen Melodiebildung. Aus der Sprachdeklamation geht sie in die instrumentale Melodie des Orchesters über. Gegenüber der polyphonen Linie ist bei Wagners „unendlicher Melodie" der Entwicklungsprozeß ein umgekehrter; sie geht aus der klassischen Melodiebildung hervor. Diese Entwicklung ist in Wagners Musikdramen zu beobachten; der Wille zur Überwindung der klassischen Gruppierungstechnik zeigt sich trotz der Anknüpfung an die freie Technik des Sprachrezitativs in seinen früheren Werken oft ziemlich deutlich darin, daß die Einmündung in Abschnitte und kadenzartige Abschlüsse nur durch harmonische Trugschlüsse unterbunden ist oder noch hinter der melodischen Ausspinnung selbst eine die Ruhepunkte überwindende Verkettung von einzelnen Abschnitten latent erkennbar ist. Man merkt das Hereinwirken der klassischen Gruppierung, die sich immer wieder gewaltsam bemerkbar macht, bei Wagner lange, ehe er bis zur freien, unendlichen Ausspinnungstechnik der „Tristan"-Melodik gelangt. Innerlich freilich ist diese unendliche Melodie, welche in ihrer Entwicklung durch den Klassizismus hindurchgegangen, mit ihrer persönlich-leidenschaftlichen Ausdruckskunst von Bachs Linie ganz verschieden geartet. Müßte aber dem Ausdruck „unendliche Melodie" selbst nicht seine besondere Bedeutung im Hinblick auf Wagners Musikdrama gewahrt werden, so wäre für Bachs polyphone Linie keine treffendere Bezeichnung denkbar.

Die Verschiedenheit im künstlerischen Ausdruck der Melodik.

Form und Charakteristik, die der künstlerische Ausdruckswille findet, jede ästhetische Erscheinung in einem Kunstgebiet, führt zu psychologischen Voraussetzungen in uns zurück. Auch die bewußte künstlerische Formung wurzelt im Unbewußten. Die psychischen Energien, welche tief unterhalb der klanglichen Erscheinungen und Gesetzmäßigkeiten in der Musik als lebendige Strömungen und

Urgestaltung des Melodischen in uns selbst wirken, bestimmen über die Erstehung der melodischen Bildungen selbst und ihre technischen Grundkräfte hinaus auch den Ausdruckswillen linearer Gestaltungen und melodischer Stilprinzipe. In den unterbewußten erregenden Kräften [sind auch die ästhetischen Grundlagen der polyphonen Linienkunst bedingt. Darum muß von Grund auf die melodische Formung als ein Geschehen in uns erfaßt sein, ehe die stilistischen Eigentümlichkeiten eines bestimmten, in der Musikgeschichte zu höchster Bedeutung gelangten Melodieprinzips in ihrem eigentlichen Ausdrucksgehalt zutage treten können.

Die klassische Melodie findet ihre Begrenztheit in uns, wie die polyphone Linienbildung ins Ungemessene drängt. Wie hinsichtlich ihrer technischen und formalen Grundbedingungen so erscheint die klassische Melodie auch in ihrem künstlerischen Ausdruck aus der Weltanschauung bestimmt, die im Menschen den Mittelpunkt aller Dinge sieht und an Stelle des vorklassischen Sehnens nach dem Unwirklichen das Diesseitige in den Vordergrund ihres Inhalts rückt, Das bedingt das Hervorkehren des Persönlichen in der ganzen Kunst der liedmäßigen Melodie, den Subjektivismus. Sie betont in ihrem Ausdruck immer das Menschliche und Persönliche in seinen Leidenschaften und Stimmungen, ihre künstlerische Erregung wallt ausprünglichem Temperament und ihre Sprache quillt aus dem Gemüt.

Wie daher die polyphone Linie einen mystischen Zug ins Weite, so birgt die klassische Melodik eine Innigkeit des Empfindens die in ihr nach Ausdruck ringt. Mit dem Charakter des Liedmässigen hängt alle melodische Sprache der klassischen Kunst zusammen, unmittelbar wie auch in fernerer Verbindung. Immer ist der melodische Ausdruck (ohne dass damit etwa nur an Vokalmusik zu denken wäre) ein „Singen“, „sprechende“ Empfindung einer Subjektivität, ob in Freude oder Klage, auch da, wo sich der Ausdruck weit über die Gefälligkeit des einfachen Liedcharakters hinaus bis in die Weihe und Tiefe der melodischen Sprache Mozartscher Adagiothemen und Beethovenscher Themengestaltungen verliert; aus der einfachen gemütvollen Schlichtheit des Liedes entspringend, entwickelt sich der melodische Ausdruck des Klassizismus bis zur Ekstase. Aber immer ist es ein „Pathos“, das im künstlerischen Ausdruck der Melodie liegt, die tief aus der menschlichen Natur heraus erformt ist.

Auch in diesem Sinne einer Melodik des Gefühlsmäßigen kennzeichnet sich die klassische Musik als eine vom Sinnlichen ausgehende Kunst. Auch ist es im klassischen Kunstwerk der subjektive Ausdruck, Leidenschaft und Stimmung, das Persönliche, was am unmittelbarsten, und mit einer gewissen Auffälligkeit sich charakterisierend, schon an der Oberfläche des Eindrucks entgegentritt; beim klassischen Künstler sind es stets zuerst charakteristische Züge der Persönlichkeit, die sich aus dem Werke herausheben, dahinter erst die allgemeineren Grundzüge vom Geist ihrer Epoche und ihres Stils. Die ältere Kunst der Polyphonie mußte das Vordrängen alles persönlichen Ausdrucks als Profanierung empfinden. Die künstlerische Sprache des klassischen Menschen ist unbefangener, Stimmung und Leidenschaft wird von ihm zum Problem erhoben. Auch das liegt in den Grundzügen der Geistesrichtung. Der ausgeglichenen, über das Weltliche hinausstrebenden Klarheit Bachscher Polyphonie tritt Beethovens himmelstürmender Wille, die Gewalt eines elementaren, hinreissenden Temperaments gegenüber. Es entstehen Werke, denen ihr Schöpfer die Namen „Pathétique" und „Appassionata" veranstellt. Die Sprache des klassischen Künstlers ist stets ein „Bekenntnis".

Der Mensch im Kunstwerk tritt aus allen Fesseln. Alle Ausdrucksmittel der Tonsprache werden ungebändigtem subjektivem Ausdruckswillen in stetig gesteigerter Subtilität und Fähigkeit der Anschmiegung an die letzten feinsten Regungen der inneren Sprache des Schaffenden dienstbar. So wurde die klassische Kunstrichtung der Boden, aus dem sich in unabgrenzbarem Uebergang der gesteigerte Subjektivismus entwickeln konnte, der hernach in der musikalischen Romantik herrscht, wie diese überhaupt auch in ihrer musikalischen Technik sich aus den Elementen der klassischen Periode steigert und fortsetzt, die Helle und durchsättigte Kraft des homophonen Satzes zu noch grellerem Spiel mit üppigen klanglichen Wirkungen und bedeutend gesteigertem, schillerndem Modulationsreichtum weiter entwickelnd. Wie in jeder Höhepunktserscheinung, so sind auch im gereiften Subjektivismus der klassischen Kunst Keime eines Verfalls latent, indem sich späterhin, in der dekadenteren Richtung einer schwächlichen Gefühlsromantik der persönliche Ausdruck zur Übertriebenheit potenziert und im Kunstwerk vordrängt.

In Bachs Kunstwerk wie überhaupt in der polyphonen Kunst ist alles, was das Persönliche des Schaffenden berührt, stets viel

weiter zurückgedämmt. Die ganze Kunst trägt hier ihr Gesicht mehr nach innen gekehrt, alles, was einem „Gefühlsausdruck“ nahe käme, ist verhaltener und tiefer im Urgrund des Kunstwerks verborgen, ohne daß darum die Gewalt der Persönlichkeit bei ihren Meistern geringer wäre. Auch in höchster Leidenschaft und Intensität drängt sich der Empfindungsausdruck über die große Weihe des erhabenen Stiles nicht hervor. In den Werken offenbart sich stets mehr die Größe einer ganzen Weltanschauung als das subjektive Empfinden des Künstlers[1]). Bachs Kunst ist von Grund auf, auch in ihren weltlichen Kompositionsformen, eine religiöse Kunst, die aus dem Erleben des Unendlichen erfließt und ins Unendliche ausklingt. Der künstlerische Ausdruckswille senkt sich weniger zum Menschen in seine Tiefe hinab[2]). Darum ist sie auch einsamer; zu weltfremder Ruhe ausgeglichen, scheut sie laute Wirkungen des Persönlichen.

Aus diesem Grunde paßt auch auf Bachs Melodik und seine Musik überhaupt wenig das Wort „Stimmung“, in welchem dem Sprachgebrauch nach immer der Beiklang von etwas Subjektivistischem mitschwingt. Ausdrucksgehalt und künstlerischer Grundzug seines Schaffens sind umfassender, als daß sie in der Charakterisierung einer Gefühlsstimmung angedeutet werden könnten. Darum wird auch jemand, der gewohnt ist, im Herantreten an ein musikalisches Kunstwerk in erster Linie Kontakt mit dem subjektiven Gefühlsausdruck der Melodik zu suchen, Bach meist ratlos gegenüberstehen und zum großen Teil trockenes Formenspiel erblicken, auch bei begabten Musikern eine häufiger vorkommende, als eingestandene Erscheinung. Die übliche Auffassung neigt dazu, in der

---

[1]) Alb. Schweitzer „J. S. Bach“, S. 1: „Die Kunst des objektivens Künstlers ist nicht unpersönlich, sondern überpersönlich . . . . Nicht er lebt, sondern der Geist der Zeit lebt in ihm.“

[2]) Der Ausdrucksmelodik steht auch die vorklassische Kunst näher, wo sie sich der rezitativmäßigen Vertonungsweise bemächtigt, die seit dem 17. Jahrhundert von Italien her auch in die deutsche Musik eindringt. Im Rezitativ und „monodischen“ Stil bereiten sich, wie überhaupt in den Elementen der musikalischen Renaissancebewegung, die vornehmlich von der Oper her in die übrigen Gebiete der Kunstmusik einfließen, die Grundlagen des Klassizismus vor. Das Rezitativ selbst dringt in die eigentlichen polyphonen, die fugierten Formen nicht ein. In freieren Instrumentalformen, wie Toccaten und Fantasien, durchbrechen mitunter auch bei Bach rezitativartige Bildungen die polyphone Setzweise. Andrerseits wahrt die rezitativmäßige Vertonung in der klassischen Zeit ihre Unabhängigkeit von der Akzentsymmetrie.

Melodik zu sehr das Sinnfällige, das, was „leicht ins Ohr geht“ und in rhythmischem Zuge leicht mitreißt, die sinnlichen Schönheitswirkungen, zu suchen und belichtet damit Bachs Kunst von einer ganz falschen Seite[1]).

Viertes Kapitel.

Zur Rhythmik der Bachschen Linie.

Höhepunkte der Linienentwicklung in ihrem Verhältnis zur Rhythmik.

Aus den angeführten Gegensätzen in den Grundlagen des melodischen Gestaltens ergeben sich noch weitere Eigentümlichkeiten der polyphonen Melodik, welche zunächst den Rhythmus in den Linien betreffen. Bachs Linie ist nicht nur von der Symmetrie der Akzente in ihrer Struktur frei, sondern neben Unterschieden in der Anordnung ist ihren Akzenten selbst eine andere Betonungsart eigen, als in der klassischen Melodie den Schwerpunkten der „guten Taktteile“. Hier liegen subtile, aber für die Stilverschiedenheit von klassischer und vorklassischer Melodie bedeutungsvolle Unterschiede im Rhythmusgefühl vor, die sich zunächst überhaupt daraus ergeben,

[1]) In der Darstellung der Bachschen Linie hat ein unglaublich stilloser Unfug mit einer falschen Hervorkehrung von subjektivem Gefühlsausdruck platzgegriffen. Mit einer richtigen, stilreinen Wiedergabe Bachs ist es allerdings bei einem heutigen Konzertpublikum schwerer, Beifall zu holen, als mit gewissen d a n k b a r e n Entstellungen. In Bachs Polyphonie liegt innere Größe, niemals affektierte Gefühlsweichlichkeit. Zu den schlimmsten Auswüchsen gehört auch eine rezitativmäßige Interpretierung der melodischen Linien Bachs. Im musiktheoretischen Unterricht selbst tragen die abgeschmackten und höchst oberflächlichen Anweisungen der meisten Kontrapunkt-Lehrbücher über eine „Gefälligkeit“ der melodischen Zeichnung, die in den kontrapunktischen Übungen anzustreben sei, das ihrige zur Stilverkennung der polyphonen Melodik bei. (Eine Abirrung von Bachs Kunst und ihre Verzerrung zu subjektivistisch-gefühlsmäßiger Ausdrucksmusik kann man aber einem Publikum und dilettierenden Musikern nicht verargen, wenn z. B. allenthalben (sogar an Schulen) ein so frivoles und zugleich lächerliches Machwerk sich wärmster Pflege erfreut, wie die sehr b e r ü h m t e, über Bachs C-Dur-Präludium [Wohlt. Kl. I.] entworfene „Méditation“ [„Ave Maria“] von G o u n o d, eine sentimentale Schmachtmelodie, die das akkordlich gehaltene Präludium Bachs zur Begleitung herabdrückt, um sich über ihm in einer vollständigen Verkennung des abgeklärten Werkes und seines Stils aufdringlich breitzumachen.)

daß in der ungebundenen Linienformung viel stärker als der Rhythmus die melodische Bewegungsenergie als Grunderregung zur Auswirkung gelangt, ferner aber auch aus einer Verschärfung des rhythmischen Schwere- und Akzentuierungsempfindens an sich, die in der Entwicklung nach Bach mit dem Eindringen der Akzentsymmetrie Hand in Hand ging.

Beiden Melodieprinzipien ist das Taktbild, das Metrum einer zwei- oder dreiteiligen Taktart gemeinsam; daß die Betonung im Taktrhythmus und die Entwicklung einer symmetrischen Struktur zwei Erscheinungen sind, die enge mit einander zusammenhängen, wurde bereits dargelegt (vgl. S. 156); wo aber die Melodiestruktur einmal in das Gerüst zweitaktiger Gruppierung eingefügt erscheint, ist damit auch das musikalische Hören in ganz anderer Weise als bei der polyphonen Melodie auf das Spüren und Verfolgen der Akzentuierung überhaupt gerichtet. So treten nicht nur diejenigen Betonungen, welche jedem zweiten und vierten Taktschwerpunkt angehören, stärker und deutlicher heraus, sondern beim klassischen Melodiestil gewinnt auch im einzelnen Takt die Heraushebung eines „guten Taktteiles“ gegenüber den schwächeren eine einschneidendere Betonung.

Freilich ist aus diesem Wechsel des Betonungscharakters nicht auf eine Loslösung der Bachschen Melodik von taktmäßiger Strenge zu schließen. Aber wir verknüpfen heute mit dem Begriff des rhythmischen Gefühls eine viel ausgeprägtere Schärfe schon der Taktakzente an sich, als sie dem polyphonen Linienstil angemessen ist. Die Linie der Polyphonie birgt eine tiefe Kraft des melodischen Schwunges in sich, welche, ebenso wie sie über ein formbestimmendes Durchdringen der symmetrisch geordneten Akzente hinüberträgt, auch die guten Taktteile nicht bis zur einschneidenden Kraft solcher Schwerpunkte vortreten läßt wie im klassischen Prinzip.

Die wechselnde Intensität der Taktbetonungen kann daher auch nicht die eigentliche Belebung und inneren Steigerungsverhältnisse der Linie des polyphonen Stils darstellen. Bei der klassischen Melodie geht der Impuls, der vorwärtstreibende Schwung, von den rhythmischen Akzenten aus, bei der älteren Melodik von der linearen Energieempfindung des Kinetischen. Bei ihr ist die ganze Plastik der Formung Ausdruck innerer Spannungen und auch die Betonungsverhältnisse selbst mit allen ihren Schwankungen ergeben sich aus den Steigerungen und Auslösungen der Anspannung melodischer

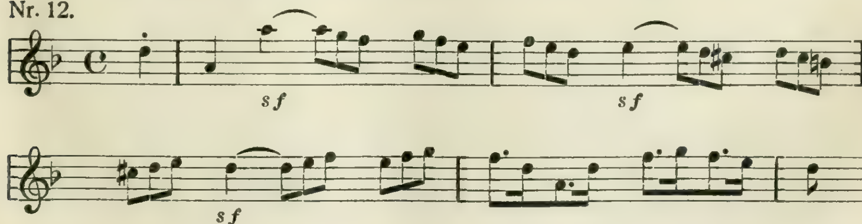
Bewegungskraft. Das Pulsieren des Rhythmus ist hier mehr ein Unterempfinden, während es bei der liedmäßigen Melodie Grundempfindung ist, und das Gerüst der Taktstriche gewinnt auch für die Betonung der Melodie keine so einschneidende Bedeutung wie im liedmäßigen Stil.

Die Einfügung in das Taktmaß schafft bei der ungebundenen melodischen Formung nur eine gewisse Greifbarkeit im Schrankenlosen der linienbildenden Kraft.

Daraus, daß die Kraft der Linien bei Bach nicht so sehr in rhythmischer als in melodischer Belebtheit, der ständig von Neuem sich entwickelnden Bewegungskraft, beruht, erklärt sich, daß auch eine in sehr ruhigen, langsamen, rhythmischen Werten gehaltene Linie eine große innere Spannkraft enthalten kann, und ebenso, daß oft sehr lang gesponnene melodische Bildungen in völlig gleichmäßigen rhythmischen Bewegungsmaßen verlaufen, ohne zu ermüden, und trotz dieser äußeren Bewegungseinförmigkeit in reichem Wechsel zunehmender und abnehmender innerer Belebungskraft.

So liegt die eigentliche Rhythmik der Bachschen Linie weniger in ihren Taktverhältnissen, sondern in ihrer Plastik selbst latent. Die Höhepunkte, die auch die stärkste dynamische Betonung verlangen, decken sich in ihr mit den Höhepunkten der Steigerung in der linearen Bewegungsentwicklung. Ihrem Stil entspricht das Empfinden für einen eigentümlichen Rhythmus, der nur der Niederschlag der immanenten Kräfteverhältnisse ist. Daher kommt es, daß bei einer Wiedergabe in einer stilistisch richtigen Darstellung, die streng mit den linearen Steigerungen mitgeht, die Akzentuierungen keineswegs immer mit der Stellung von Haupttaktteilen zusammenfallen, es ergeben sich oft genug Höhepunkte, welche erst nach diesem, auf sogenannten „schlechteren“ Taktteilen eintreten, die der äußeren Takteinordnung nach schwächer zu betonen wären. So beispielsweise in dem folgenden Fugenthema (XIII) aus der „Kunst der Fuge“, wo die *sf* Betonungshöhepunkte bezeichnen:

Nr. 12.



Das sind keine eigentlichen Synkopen-Wirkungen im Sinn der uns vertrauteren klassischen Rhythmik, trotzdem sie das äußere Bild der Synkope bieten; denn es ist nicht deren besonderer Reiz, der Effekt der Betonung auf einer unerwarteten Stelle gesucht, wie es bei den echten Synkopen-Wirkungen der Fall ist, z. B.

Beethoven, aus der „Appassionata" (Schlußsatz):

Nr. 13.

usw.

Neben den höchsten Punkten der einzelnen Linienphasen kommt im Melodiestil Bachs eine gewisse Betonung in der Regel auch solchen Tönen zu, die durch größere, aufwärts- oder abwärts gerichtete Intervallsprünge vom übrigen Linienzug isoliert sind.

Bach entspricht nicht ein Taktempfinden in gehackten, scharfen Schlägen, sondern in seinen Linien ist der Rhythmus bedeutend weicher und die Betonungsentwicklung schmiegsamer. Die Linie enthält weniger Schwerpunktswirkungen als Höhepunkte und Spannungsverdichtungen und darum ist die Scheidung zwischen den Taktteilen nicht bis zu dem grundlegenden Betonungsunterschied von „gutem" und „schlechtem" Taktteil zu schärfen, die Darstellung nicht so sehr auf einen Gegensatz von Leicht und Schwer zu stellen, wie bei der klassischen Melodie[1]). Darum ist ferner bei Bach das

[1]) Vgl. die überaus feinsinnigen Anweisungen über den richtig betonten und phrasierten Vortrag bei Schweitzer (a. a. O., S. 348): „Bach rhythmisch spielen heißt also nicht die starken, sondern die betonten Taktteile akzentuieren. Mehr als bei irgend einem anderen Künstler ist bei ihm die Takteinteilung nur

Tempo im allgemeinen gemessener, noch nicht jenes Drängen, wie es das Pulsieren der rhythmischen Akzente und der eigentliche rhythmische Schwung mit sich bringen; niemals vorwärtshetzendes Temperament, sondern ruhige Entwicklung ist ihr angemessen, die mit der Auswirkung ihrer inneren Spannkräfte mitgeht. Ihre Rhythmik ist modulationsfähiger, von der Schwere der Schrittrhythmik gelöst, gewichtsloser, wie die Form der ungebundenen Linie selbst nach Ausbreitung drängend [1]).

---

eine äußere Verpackung von Themen, deren Metrik überhaupt nicht mehr in einfachen Taktarten darzustellen ist. Der erste, der dies klar ausgesprochen hat, ist Rudolf Westphal in seiner metrischen Studie über die C-Takt-Fugen des Wohltemperierten Klaviers (Musik. Wochenblatt, Leipzig 1883, S. 237ff.), in welcher er immer wieder darauf hinweist, daß diejenigen, die sich bei Bach an die Taktstriche als Grenzen der rhythmischen Glieder halten, ihn unrhythmisch spielen." — Schweitzer spricht ferner von einem „Rhythmus des Themas" im Gegensatz zum „Rhythmus der Takteinteilung"; was Schweitzer damit bezeichnet, ist im wesentlichen nichts anderes als der Gegensatz von kinetischer und rhythmischer Energie.

Ferner schreibt Schweitzer S. 759 bei der Abhandlung über Phrasierung und Betonung bei Bach: „Schon in bezug auf die Klavierwerke wurde bemerkt, daß ihre (d. i. der Themen und Motive) Struktur durch den natürlichen Taktrhythmus nicht immer klar wird, sondern daß ihre wahre Gestalt sich sehr oft erst in dem gegen Schluß auftretenden Hauptakzent offenbart. Das gilt von den Themen der Kantaten in noch viel höherem Maße; . . . . . . Auf den Hauptakzent streben alle vorhergehenden Noten hin. Vor seinem Eintreten hat man den Eindruck des Chaotischen; er bringt die Lösung der Spannung; durch ihn wird alles mit einem Schlage klar und deutlich; an Stelle der Unruhe tritt die Ruhe; das Thema steht plastisch da; in dem Moment, wo der Hauptakzent eintritt, erfaßt der Hörer die Tonperiode als Ganzes. Erlebt er die Spannung und die Lösung der Spannung nicht, so ist das Thema nicht richtig wiedergegeben worden; statt nach seinem ureigenen Rhythmus, wurde es im Taktrhythmus betont." (Schweitzer versteht hier das Wort Spannung in seiner allgemeineren, ästhetisch-psychologischen Bedeutung, es ist daher in seinen Ausführungen nicht im spezifischen Sinne des vorliegenden Buches als Spannungszustand der psychischen Bewegungsenergien aufzufassen.)

Auf die breiteren Darlegungen im Kapitel XXXV seines Werkes sei hier nachdrücklichst verwiesen.

[1]) In Aufführungen Bachs ist oft zu beobachten, wie die scharfe, straffe Rhythmik, welche den klassischen und modernen Orchesterwerken entspricht, in maßloser Ubertreibung auf den polyphonen Stil angewendet wird, dem sie gar nicht angemessen ist. Die gehackte „Kapellmeisterrhythmik" ist ein Auswuchs eines einseitig auf Potenzierung der rhythmischen Betonung gerichteten, häufig nur äußerlichen Temperaments in der Orchesterführung. Der Polyphonie entspricht weniger ein rhythmisch akzentuierendes Dirigieren, als eine auf Aus-

Charakter der Linienbetonungen.

Darum liegen aber gegenüber der liedmäßigen Melodik nicht nur solche Intensitäts-Unterschiede in der Betonung vor, sondern auch qualitative; die Betonung selbst ist ihrem ganzen Charakter nach von einem in die verborgeneren Feinheiten hinabhorchenden musikalischen Fühlen als ein vom Schlag des rhythmischen Akzents wesentlich verschieden gearteter Nachdruck zu empfinden. Denn indem die Betonungsverhältnisse aus der Energie des Bewegungsimpulses hervorgehen, haftet bei Bachs Melodik den guten Taktteilen nicht so sehr jenes Gefühl eines scharf spürbaren Stoßes an, wie bei der Melodik, die auf der Trittschwere rhythmischer Akzente von Grund auf beruht, sondern mehr ein Gefühl erhöhter Energie der Linienbewegung. Die Betonung ist mehr ein aus der linearen Bewegungs-Spannung sich verdichtender Nachdruck als der scharf herausgehobene Gegensatz zum unbetonten Taktteil. Die Erregtheit des Bewegungswillens erspannt sich in ihr in erhöhtem Maße. Daher entspricht auch den Steigerungen gegen die Hauptbetonung zu ein leichtes Andrängen in der Temponahme, wie umgekehrt ein leichtes Erschlaffen des Zeitmaßes mit den Entspannungen der Linienbildung Hand in Hand geht[1]). Der Höhepunktsnote selbst

prägung der Steigerungen in den Linienzügen und Entwicklung der Formung zu ihren Höhepunkten gerichtete Führung. Den Grundzügen des klassischen Instrumentalstils ist ein Dirigieren angemessen, dessen Willensenergie den akzentuierenden Charakter faßt und das, wie das rhythmische Empfinden selbst, mehr auf das Vertikale gerichtet ist, eine Art der Orchesterführung, welche der polyphonen Struktur mit ihren andrängenden Entwicklungen ins Horizontale zuwiderläuft. (Ich glaube, daß die vielfache Verkennung Max Regers als Dirigenten zum großen Teil darauf zurückgeht, daß seine mehr auf polyphone Entwicklung ausgehende Art der Orchesterführung vielfach solche Momente vermissen ließ, welche der heute den Konzertsaal beherrschenden, mehr dem klassischen Symphoniestil entsprechenden Direktionsweise angehören.)

[1]) Riemann („Die Elemente der musikalischen Ästhetik", S. 76) spricht hinsichtlich der Agogik (d. h. der Modifizierung der Temponahme) innerhalb des Motivs davon, „daß sich der Tonstärkesteigerung, der positiven Entwicklung der Dynamik, die zunehmende Verkürzung der Werte, die Beschleunigung gesellt, der Gipfelung der Dynamik eine plötzliche Hemmung und dem Rückgange der Dynamik das Wiedereinlenken von der Dehnung zur normalen Geltung der Werte". Diese Hemmung und Gipfelung hängt mit dem ausgeführten Charakter einer kinetischen Spannungsentwicklung im Melodischen, nicht mit der Natur der Rhythmik zusammen, wie überhaupt alle agogischen Veränderungen den Energien der Bewegungsempfindung entspringen.

kann mitunter eine leichte Verbreiterung angemessen sein. Bei dem klassischen Melodiecharakter hingegen hat der rhythmische Schwerpunkt, der die Gruppenentstehung hervorruft, etwas absolut Bestimmtes und ist scharf in das rhythmische Maß eingefügt, so daß er eine Dehnung nur in viel geringerem Maße erträgt, wie auch der ganzen Melodie geringere agogische Modifikationen entsprechen als der polyphonen Linie. Die Melodie des älteren Stils ist immer auf Fortführung, Weiterentwicklung gerichtet, nicht auf Schwerpunkte und Einsinken in sondernde Abschlüsse. Während beim klassischen Stil die Abhebung der stark akzentuierten gegen die schwächeren Taktteile als fortwährend einander ablösender Gegensätze zum Wesen der Melodie gehört, bedeutet bei der älteren Linie die Verschiedenheit der Taktteile mehr ein Schwanken im Nachdruck der kinetischen Energie, es liegt mehr Übergang als einschneidende Wirkung und gegensätzliche Abtrennung der „guten" von den „schlechten" Taktteilen vor. Die Betonungsunterschiede ergeben sich nicht so sehr als Gegensätze, sondern als Entwicklungen. So ist die Unterscheidung der guten und schlechten Taktteile bei Bachs Melodieentwicklung zwar keineswegs zu verundeutlichen, aber im innigen Zusammenhang mit der Linienentwicklung, nicht aus den Akzenten des rhythmischen Gefüges an sich auszuprägen. Die Schwere der rhythmischen Akzente wirkt in die Tiefe („vertikal"), während die Entwicklungshöhepunkte der kinetischen Energie mehr durch eine lineare („horizontal" gerichtete) andrängende Spannung gekennzeichnet sind. Man könnte im Gegensatz zu einer akzentuierenden im Hinblick auf den Charakter der Bachschen Melodik von einer motorischen (= Bewegung erregenden) Rhythmik sprechen.

Damit hängt noch weiter zusammen, daß auch da, wo Bachs Linie in vier- und achttaktigen Rundungen periodisiert ist, diesen Rundungen gar nicht eine solche Bedeutung zukommt, die in die inneren Eigentümlichkeiten und den ganzen Charakter der Melodie hineinwirkte; die Bewegung und Entwicklung der Linie ruht auch hier nicht so sehr in Akzenten und den Stößen ihres gleichmäßigen Pulsierens, die Plastik wahrt ihre Schmiegsamkeit. Wie schon erwähnt, findet sich ein Hinstreben zu solcher Gruppen- und Periodenbildung vornehmlich in den Formen, die ihre Herkunft vom Tanze wahren (wie die Suitensätze); trotz der Abrundungen in Gruppen weist innerhalb von diesen die bei solchen stilisierten Tanzformen

angewendete polyphone Melodiebildung im übrigen noch alle Merkmale ihres vorwiegend kinetischen Charakters auf und unterscheidet sich wesentlich von der klassischen Melodie. Das rhythmische Empfinden ist nicht von der einschneidenden Schärfe und besondern Art des akzentuierenden Schrittrhythmus, der erst im Klassizismus zur lebensvollen Kraft eines tragenden Elements durchbricht. Die Rundung ist mehr eine äußere Formerscheinung, kein von innen heraus die ganze Eigenart und innere Kraft der Linie bestimmendes Prinzip. Es kommt nicht so sehr auf die äußerlichen Anordnungen an als auf die organische Konstitution der Form und Melodieentwicklung.

Auch die Wandlung in den Betonungsverhältnissen vom polyphonen zum klassischen Stil, der Übergang zur rhythmischen Impulswirkung in der Musik spiegelt daher das wachsende Hervorkehren des Sinnfälligen, Lebensvollen und Konkreten, wie es im Heranreifen des Klassizismus bedingt ist. Die Wirkung der kräftigen Akzentrhythmik liegt stets näher, zufolge ihres Zusammenhanges mit einem körperlichen Bewegungsgefühl packt sie unmittelbarer, ihr Schwung ist zündend und mitreißend.

Die Dynamik der Pausen.

Die im Vorwiegen der kinetischen, bzw. rhythmischen Grundempfindung bedingten Gegensätze durchwirken die ganze Melodik noch weiter bis in die letzten Erscheinungen, noch über die Formung, rhythmische Charakteristik und die Eigenart der Betonungen selbst hinaus bis in die Ausmündung der melodischen Linie hineinreichend, in die Leere der Pause. Hier gehören gleichfalls der Linie Bachs letzte, leise Feinheiten der musikalischen Empfindung an, die sie von der klassischen Melodik unterscheiden. Auch die Pause ist durch eine bestimmte Spannung, einen spezifischen Empfindungseindruck in ihrer musikalischen Wirkung gekennzeichnet; denn die Energie, welche das Melodische durchströmt, ist nicht mit dem letzten Abbruch der klanglichen Melodieerformung plötzlich verloschen, sondern wirkt in die scheinbare Leere der Pause hinein, welche sie mit einem gewissen Kraftzustand erfüllt, der die Erscheinung unseres musikalischen und zur inneren Dynamik der Formung zugehörigen Pausenempfindens ausmacht; ebenso wie bei der Pause verliert sie sich nach einem letzten Abschluß einer Linie mit einem gewissen Nachschwingen der musikalischen Spannung erst allmählich bis ins völlig Inhaltslose.

Bei den gegensätzlichen Melodietypen tritt im Spannungszustand der Pause, als bestimmte charakteristische Empfindung die Verschiedenheit noch zutage, welche durch die Voraussetzungen der Melodiebildung bestimmt ist, hier die kinetische, dort die rhythmische Grundkraft. Indem sich die kinetische Linie in die Pause ergißt, zerströmt ihre Kraft aus der ertönenden melodischen Formung ins Klanglose; das Nachbeben eines Bewegungsanstoßes ist hier das Charakteristische in der Pause oder im Ausklingen an einem Abschlusse überhaupt; vom Klanglichen, Ertönenden, der „Tonmaterie“ gelöst, bleibt diese Empfindung in der Pause weiter zu verspüren, bis sie im Lautlosen verflutet und sich zur vollen Ruheempfindung abglättet, die niemals mit dem Abbrechen des letzten Tones, vielmehr in allmählicher Entspannung der musikalischen Energieempfindung eintritt.

Dagegen erstreckt sich bei der klassischen Musik als das Grundempfinden des ganzen Melodiestiles die Wirkung der scharfen pulsierenden Akzente auch über die Pause. Das Nachzittern dieses gleichmäßigen rhythmischen Betonungsgefühles, ohne Wahrnehmbarkeit im Erklingenden mehr, ist hier ihr lebendiger Inhalt. Das Charakteristische ist der Taktschlag, welcher sie durchpocht, einerlei ob leichte oder schwere Pausen, d. h. Pausen, die einen schlechten oder guten Taktteil andeuten, vorliegen.

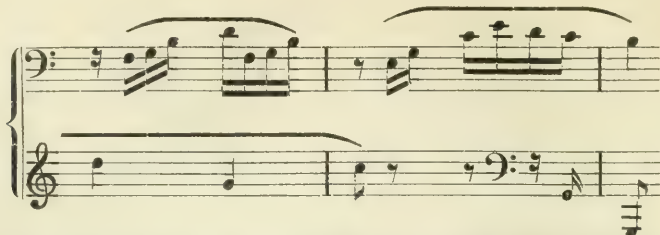
Das Empfinden des Pulsierens in der Pause der klassischen Melodik ist aber naturgemäß dann besonders deutlich zu verspüren, wenn die Pause auf einen scharf akzentuierten Taktteil fällt, z. B.:

Beethoven, Waldsteinsonate, Hauptthema des Schlußsatzes:

Allegretto moderato.

Nr. 14.

sempre pp



(Bemerkenswert ist bei diesem Einzelfall, wie das Empfinden eines Schlages in der Pause des Themas sich in sinnfälliger Weise in der Begleitung, im Baß, durch das isolierte, dumpf-kraftvolle tiefe C konkretisiert findet, d. h. in die Tonmaterie, wenn auch in die Begleitstimme, übernommen[1]).

Auch damit ist bei der klassischen Empfindungsweise bis in die Pausen hinein wieder ein sinnlicheres Moment zu beobachten.

Aber auch auch am letzten Ende irgend einer klassischen Melodiebildung ist derselbe Charakter des Austönens noch über den letzten

[1]) Eine solche Realisierung der Akzentschläge, die durch eine Pause hindurch verspürt werden, findet sich mit Vorliebe in der echten Tanz- und Marschmusik; unterhalb der Melodiestimme pocht und poltert, während diese in Pausen absetzt, der Tritt der Akzentrhythmen ohne Stillstand weiter in den banalen typischen Rhythmusbewegungen durch die Baßinstrumente wie:



oder bei Tänzen in entsprechenden dreiteiligen Rhythmen. Es ist vor allem die Grundempfindung von Betonungen, welche hier durch eine Melodiepause hindurch zum Erstehen solcher typischer Begleitungsfiguren führt, in zweiter Linie erst wird akkordliche Füllung der Pausenleere für ihr Entstehen bestimmend; (oft pulsieren solche Figuren, und zwar namentlich vor Beginn einer Marsch- oder Tanzmelodie, den Rhythmus als körperliche Bewegungsempfindung des Tanzes voraus anregend, kurz einleitend vor dem Melodieeinsatz überhaupt.) Das ist ungemein kennzeichnend für den Charakter der Pause in der liedmäßigen Melodik; solche Figuren sind gewissermaßen die Übertragung des Pauseninhalts auf erklingende Instrumente. Auch der stilisierten Kunstmusik des Klassizismus ist solches Fortpulsieren des Rhythmus, wenn auch in weniger aufdringlicher Form, nichts fremdes; sehr häufig liegt nämlich bei gewissen gleichförmigen Begleitungsfiguren, die während der Melodiepausen weiterspielen, gleichfalls der eigentliche Gehalt im Fortpulsieren des Rhythmus, mehr als im Fortklingen der akkordlichen Unterlage, oder gewisser einfacher melodischer Begleitfiguren, meist Akkordzerlegungen u. dgl.

Ton wahrzunehmen. Nicht ohne ein bestimmtes Gefühl, daß vom Strome des musikalischen Geschehens noch etwas fortwirke, setzen die Meister vielfach ganz an das Ende eines musikalischen Satzes, noch hinter den letzten Abschlußton selbst, zur Pause, die ihm folgt, eine Fermate, die sich erübrigen würde, wenn mit dem Ende des Geschehens in Tönen auch die Anspannung des musikalischen Empfindens an ein Ende gelangt wäre. Anstatt einer Fermate findet sich auch oft, was besonders bezeichnend für die Natur des Pausenempfindens im klassischen Stil, am Schluß eines Satzes noch die völlig ausgeschriebene Notierung eines ganzen Taktes, der nur mit Pausen erfüllt ist.

Riemann kennzeichnet in seiner Rhythmustheorie die Pause als ein „Negativ" des Ertönens. „Pausen sind nicht Nullwerte, sondern Minuswerte, wirken stets als negative Aequivalente von Tongebungen, an deren Stelle sie eintreten." („Die Elemente d. mus. Aesthetik" S. 152.) Diese an sich sehr blendend klingende Erklärung vom Wesen der Pause ist sogar („Musikalische Dynamik und Agogik") durch schematische Zeichnungen, „graphische Formeln der Wertbestimmung der Pausen für alle möglichen Fälle gegeben in der Gegenüberstellung eines die dynamische Potenz des Motivs in Minuswerten wiederspiegelnden symmetrischen Verlaufs." („Mus. Rhythmik und Metrik" S. 130.) — Es scheint mir verfehlt zu sein, den Begriff des Negativs eines klanglichen Eindrucks im Sinne einer Pause überhaupt aufzustellen. Das „Negativ" eines gehörsmäßigen Sinnesreizes gibt es nicht, sondern nur sein Vorhandensein oder sein Nicht-Vorhandensein; die Pause ist nun bloß durch das Ausbleiben des Moments des Ertönens gekennzeichnet, aber was in ihr noch weiter wirkt, sind die unhörbaren immanenten Komponenten des Begriffes: musikalisches „Hören", oder besser „Empfinden"; also weder ein völliges Ruhen des musikalischen Empfindens, eine Erscheinung, die dem Nullpunkt entspräche, noch etwas Negatives, sondern immer noch etwas Positives das Weiterempfinden der Kräfte, die sich auch nach Aussetzen des Tönens noch wirkend erhalten (also der kinetischen Energie oder aber des akzentuierenden rhythmischen Pulsierens). Das Ausbleiben des Sinnesreizes, das von Riemann als Negativ gedeutet wird, löst ein um so intensiveres Empfinden der mit dem Hörbar-Klanglichen mitschwingenden, im wesentlichen unterbewußten psychischen Energien aus. Ebensowenig wie von einem klanglichen Negativ kann aber von einem Negativ der metrisch-rhythmischen Empfindung gesprochen werden, da die metrisch-rhythmische Empfindung in der Pause vorhanden bleibt. Ein Geschehen im Lautlosen ist noch nichts Negatives. Von einem Hineinschwingen der musikalischen Empfindung in das Negativ jenseits eines Nullpunktes kann man nicht sprechen, da dem intellektuellen, mathematischen Begriff des Negativs kein objektives psychologisches Aequivalent hier entspricht. Daher kann die Erklärung der Pausen als eines „Negativs" auch nicht den Wert eines bloßen Vergleichs haben Hingegen liegt das Wertvolle an Riemanns Pausen-Theorie darin, daß er als wichtiges Merkmal für das Wesen der Pause hervorhebt, diese komme nicht einer Inhaltslosigkeit gleich, sie sei „kein Nullwert", sondern sei mit einem Geschehen erfüllt.

Übergangserscheinungen bei Bach.

Gerade um Bachs und auch Händels[1]) Stil, die höchste Blüte und letzte Entwicklung der polyphonen Kunst zu verstehen, ist es notwendig, zum gewaltigen Stilumsturz vorauszuschauen, der kurz nach beider Tode mit dem Durchbruch zur Reife gediehener Elemente einer von der Polyphonie völlig verschieden gearteten Kunst zum Klassizismus führt; und zwar nicht nur, um aus Vergleich und Gegenüberstellung zu diesem um so schärfer die polyphone Linienkunst abheben zu können, sondern im Hinblick auf die für uns heute schwierigere Wertung und das richtige Verständnis von solchen Elementen innerhalb von Bachs Stil selbst, in welchem sich bereits das Erwachen neuer Schönheit, eine Vorbereitung der späteren klassischen Richtung ankündigt; das sind vornehmlich die Erscheinungen, welche allgemein einer Mißdeutung unterliegen und zu tiefer Entstellung Bachs führen. Denn das klasssische Empfinden tönt zwar innerhalb der Grundformen des älteren Stils in manchen Momenten bereits lange vor dem Ende der Polyphonie an, in die Entwicklung eingreifend, welche die lineare Polyphonie mit Bachs Schaffen zur

[1]) Beide zeigen in hochinteressanter individueller Verschiedenheit die in den gemeinsamen historischen Kunstuntergrund versteckt einquellenden Voranzeichen eines neuen, auf den Klassizismus der Jahrhundertwende hinweisenden Ausdrukswillens. Von beiden ist es der weltmännischere Händel, der im ganzen stärker den harmonisch-homophonen Wirkungen (teilweise sogar auch ihrer gefälligeren Seite) Raum gibt. Aber auch innerhalb seiner linearen Polyphonie selbst, deren Großartigkeit keineswegs hinter der Bachs zurücksteht, unterscheidet er sich technisch von diesem im allgemeinen durch weichere Linienführung, die auch stärker und häufiger im Harmoniegefühl ausruht, ferner durch geringeren Dissonanzreichtum. So haben auch schon seine Themenbildungen zwar durchaus keine geringere Kraft, aber sie sind mehr durch ihre ausladende monumentale Wucht, die Bachs mehr durch ihre innere Spannung (in oft kleineren Dimensionen) gekennzeichnet. Hierdurch wie überdies in gewissen formalen Erscheinungen weist Händel stärker als Bach zu den Vorerscheinungen, aus denen später das neue Bild des klassischen Musikstils sich entwickelt. Das sind nur die primitivsten und allgemeinsten Unterschiede; für ein Eingehen auf die Riesenaufgabe ihrer genaueren Durchführung bietet das vorliegende Buch nicht Raum, das sich allein auf Bach als das für die polyphonen Studien zweifellos geeignetere Grundvorbild konzentriert. Sehr zu warnen ist vor den vielen historischen Darstellungen, die sich statt in stilistischen in Wertungsvergleichen zwischen beiden Persönlichkeiten ergehen, u. zw. meist in oberflächlicher, summarischer Zurückstellung Händels. (Auch Hans von Bülows viel zitiertes Schlagwort z. B., neben Bach sei Händel ein Dilettant, ist eine seiner effektvollen Albernheiten.) Man kann hier nicht Größe, sondern nur die Eigenart vergleichen.

letzten, freiesten und kühnsten Vollendung führt; aber der Entwicklungsprozeß besteht nicht darin, daß in Bachs Stil eine allmähliche Zersetzung der Polyphonie zur harmonischen Homophonie vorläge, sondern das polyphone Grundgerüst bleibt gewahrt und nimmt nur in einzelnen Satzelementen Beeinflussungen und Veränderungen aus dem Geiste der Entwicklungsrichtung auf, aus welcher der Klassizismus seine allmähliche Vorbereitung und Auslösung findet. Grundlegend für das Verständnis Bachs ist es daher, daß alle diese mehr oder weniger latenten Erscheinungen, welche wir als Annäherung an eine neue Kunst zu verstehen haben, innerhalb der heterogenen, innerlich verschiedenen, ja gegensätzlichen polyphonen Satzstruktur und ihrer Kunstgesetze sichtbar werden, ohne jedoch diese bei Bach, der gerade die höchste Ausprägung der polyphonen Satzanlage zeigt, noch zu zersprengen und ohne auch nur an deren Grundfesten zu rütteln. Denn wenn sich auch der große Umsturz in der deutschen Kunstmusik nach 1750, der im Durchbruch der homophonen Schreibart und rhythmisch-gruppierten Melodik besteht, im Lauf der kurzen Zeitspanne von kaum einer Generation rapid vollzieht, so bedeutet doch die Wandlung vom Tode Bachs bis zu Haydns schöpferischen Anfängen eine so grundlegende Stilumwälzung, wie sie die Musikgeschichte nur jemals erfahren hat. Von einem Übergang des Bachschen Stiles zum klassischen, einem Übergang, der aus dem Wesen der Polyphonie heraus etwa erfolgen sollte, kann im Sinne der satztechnischen Grundlagen selbst nicht gesprochen werden; was nach Bachs Tode erfolgt, ist ein völliger Umsturz der stilbestimmenden Bedingungen, eine Neuformung, die durch Einbruch heterogener Elemente von außen her ausgelöst wird.

Das wesentliche hierbei ist daher die Einstellung, die man gegenüber Bach zu wahren hat; es ist verfehlt, auf Grund solcher Übergangserscheinungen, die an einzelnen Elementen noch innerhalb der polyphonen Satzgrundlagen sichtbar werden, nur die Gemeinsamkeiten und Verwandtes mit dem Klassizismus zu erblicken, sondern es gilt vielmehr, von der richtigen Perspektive aus zu sehen; es ist sinnlos, von den klassischen Grundlagen aus den Boden der Polyphonie gewinnen zu wollen. In allen Elementen aus der Satztechnik bei der Polyphonie kommt es nur darauf an, sie bei ihren Wurzeln zu fassen; Harmonik, Rhythmik und Melodik wären hier vollständig von innen heraus entstellt, wenn man sie nicht auch

von den Grundlagen der polyphonen Satzanlage aus in das Blickfeld rückte. Man kann bei Bachs Stil in seinen einzelnen Elementen im Hinblick auf eine Reihe von vorbereitenden Symptomen, die auf ein neues Werden hinweisen, von einem latenten Hindrängen zum erwachenden Klassizismus sprechen, aber weder eine musikhistorische noch eine theoretische Betrachtung dürfte den Fehler begehen, in das Wesen und die Struktur seiner Polyphonie von den klassischen Grundlagen aus einzuführen. Denn man knüpft damit statt an innere Grundbedingungen und Unterbau seines eigenen Satzstiles an Merkmale an, die innerhalb von diesem zwar an einzelnen Elementen erstanden sind und ihre kennzeichnende Bedeutung tragen, ihn aber nicht fundieren.

Diesem Fehler begegnet man aber heute vornehmlich auf zwei Gebieten; einmal hinsichtlich der Theorie polyphoner Satzstruktur; wenn vorhin von der sinnlichen harmonischen Schönheitswirkung als einem kennzeichnenden Merkmal in der klassischen Kunst gesprochen wurde, so konnte dem gegenüber auch bei Bach mit Recht auf die enorme Fülle, Gedrungenheit und Klangpracht des harmonischen Elements hingewiesen werden; aber als die bestimmende Unterscheidung war hier festzuhalten, daß die Wurzeln der polyphonen Schreibweise nicht akkordliche Klangfülle, sondern Linienzüge sind, eine melodisch angelegte Mehrstimmigkeit, die harmonischer Klangfülle zustrebt; darum ist Bachs Stil auch in harmonischer Hinsicht nur richtig zu beleuchten, indem man von seinen Grundlagen, der melodisch-mehrstimmigen Struktur ausgeht, nicht vom harmonischen Satz, den man von Verzweigung seiner Stimmführung dem Charakter von Bachs Schreibweise in der theoretischen Darstellung annähern will; das führt zu jener scheinpolyphonen Technik, die bereits ausführlicher gekennzeichnet wurde. Hingegen ist in der wachsenden Lichtfülle des harmonischen Elements selbst innerhalb der polyphonen Kunst bis zu Bach ein Moment zu erkennen, in dem sich der Klassizismus vorbereitet.

Dem analogen Fehler unterliegt, wie bereits gestreift, Bachs Melodik; auch hier war von einem bald deutlicheren, bald in verborgenerer Andeutung gebliebenen Sichtbarwerden formaler Rundungen im Sinne von gleichmäßiger Gruppierung und Perioden zu sprechen; aber wir haben diese Erscheinung als äussere Formannäherung, ein Hinneigen zur Symmetrie aufzufassen, das in das Prinzip der ungebundenen Gestaltung hereinspielt, nicht als Aus-

druck rhythmisch-symmetrischen Grundempfindens in der Melodik; die Linie strebt hier gar nicht nach Erfüllung jenes Behagens an der Symmetrie der Teilerstreckungen und metrischem Gleichgewichtsempfinden, sondern wahrt den Zug ins Weite und Große, der im Prinzip der freien Bewegungsformung liegt. In Bachs Stil ist die Rhythmik bereits zu großer, ja mitunter wuchtiger Kraft entwickelt. Es gibt Fugenthemen, die unbeschadet des kinetischen Grundcharakters der Melodiebildung von einem ganz gewaltigen Vorbrechen urwüchsiger rhythmischer Kraft und rhythmischen Impulses zeugen (man denke z. B. an die enorme rhythmische Energie im Thema der E-moll-Fuge vom II. Teil des Wohltemperierten Klaviers u. a.); aber die polyphone Linienbildung ist in ihren Wurzeln kinetisch und nimmt in der allmählichen Entwicklung bis zu Bach zwar einen stetig wachsenden Einschlag rhythmischer Kraft auf; sie kann darum in ihrer Wesensart nur verstanden werden, wenn man von ihren Wurzeln und Grundlagen aus in sie eindringt, aber nicht, wenn man das melodische Temperament nur auf rhythmischen Schwung zurückführt; man muß von einem wachsenden Eindringen rhythmischer Kraftempfindung in die ihrem Wesen nach heterogene Melodiebildung sprechen; die beiden Melodiestile sind trotz äußerer Annäherungserscheinungen von Grund auf Gegensätze. Anstatt diese herauszuheben, suchen die Darstellungen, auf die man allgemein in den Lehrbüchern stößt, sie im Gegenteil zu verwischen. Es ist Bindung an reine Schablone und volle Stilverkennung, wenn man überall den Rhythmus als Grundkraft gleich bewertet und es kann nichts Verkehrteres, auch nichts Schwächlicheres geben, als Bachs Linie von der klassischen Melodie aus gewinnen zu wollen, ihr ein Gruppen- und Akzentsystem und Periodisierung zugrunde zulegen und darauf hinzuzielen, daß sich die Linienbildung stets, sei es durch Kürzungen oder Verschiebungen, sei es durch Einfügungen, auf eine zwei-, vier- und achttaktig gruppierte Konstruktion zurückführen lasse. Solche Versuche sind auf unfruchtbarem, falschem Wege, soweit sie Erstehung und Grundempfinden des melodischen Formens damit vorkehren wollen oder gar pädagogisch als Anleitungen zu kontrapunktisch verwertbaren Linienbildungen gedacht sind,

Sie vermögen denn auch für die Theorie der Rhythmik und Metrik an sich ihr Interesse zu haben, sofern sich nachweisen läßt, daß Rudimente eines Hinstrebens zu einer Gruppenanordnung und

etwaige Annäherungsformen als Folge des Taktrhythmus zu beobachten sind, auch wo dieser noch nicht zu der formbestimmenden Kraft eines akzentuierenden Grundempfindens gelangt ist. Eine solche äußerliche Einfügung in ein metrisch nach der Zweizahl und ihren Vielfachen gruppiertes Modell wird sich daher, ob einfacher oder gezwungener, fast immer annäherungsweise, d. h. unter Annahme mehrfacher Abweichungen vom Schema durchführen lassen, zumal da in der Blütezeit der Polyphonie, unbeschadet der vorwiegend kinetischen Grundkraft in der Linienbildung ein rhythmisches Empfinden bereits zu gewisser Stärke eindringt und sich oft genug in der Tat beim Melodischen dahin geltend macht, daß eine Neigung zu einigem Gleichmaß der Teilerstreckungen, Ansätze zu einem Gruppierungscharakter dem melodischen Empfinden latent sind. Auch das sind wieder nur innerhalb der sonst heterogenen Stilgrundlagen an dem melodischen Element des Satzes zum Klassizismus vorausdeutende Symptome, analog wie bei den harmonischen Erscheinungen, u. zw. gerade diejenigen Elemente, die nachher zur Zerstörung der melodischen Entwicklungsgrundzüge vom polyphonen Stil führen; Elemente, denen Bachs Stil noch standhielt. Widersinnig ist es daher, sie herauszufassen und darzustellen, aus ihnen runde und baue sich die Linie der Polyphonie. Wenn man daher in der Melodielehre des kontrapunktischen Stils von den Rundungen nach Zweitaktgruppen ausgehen will, wie es heute allgemein geschieht, so sind damit Bachs Linie wesensfremde Kriterien aufgezwungen und man begeht auch hier wieder den Fehler, das (häufig Annäherung an ein solches Aufbauschema zeigende) äußere Bild der Melodik herauszugreifen, statt der bestimmenden psychologischen Voraussetzungen, aus denen sie entspringt; die Frage, welches der Vorgang im kompositorischen Formen ist, muß maßgebend sein, die Einfühlung in das Werden; Bachs Linie ist nicht von einem die Norm darstellenden zweitaktig gruppierenden Grundgefühl aus, unter gelegentlichen Abweichungen von einer solchen Norm, entstanden, sondern ist nach ganz anderen Formerscheinungen zu fassen.

Läge historisch eine geradlinige innere Entwicklung, die an Bach anknüpfte, bis zum Klassizismus vor, derart, daß dieser mit seinen Wurzeln durchwegs in die alte Polyphonie hinabtauchte, so wäre auch gegen eine stilistische Beurteilung Bachs, die vom Boden der klassischen Musik aus zurückschauend seine Stilmerkmale gewinnen

will, nichts einzuwenden. Aber der Übergang ist hier trotz mancher äußerlicher Gemeinsamkeiten deswegen nicht herzustellen, weil ebenso wie die melodischen gerade die technischen Grundlagen der ganzen Satzstruktur einander diametral gegenüberstehen, als die beiden elementarsten Gegensätze, welche die Technik und Theorie überhaupt kennt, lineare Mehrstimmigkeit in ihren Höhepunkten und harmonische mehrstimmige Satzanlage in ihrer höchsten klassischen Vollendung. Und hierbei verschlägt es auch nichts, daß man hinsichtlich der Technik der Satzstruktur selbst von Übergangsformen zwischen horizontalem und vertikalem Grundriß sprechen kann; es kommt darauf an, die Polyphonie polyphon und die Homophonie harmonisch zu verstehen.

Die Polyphonie ist als Gegensatz zum Klassizismus aufzufassen, trotzdem sie sich diesem in manchen Symptomen nähert. Aus einer scharfen Sonderung der ganzen Setzweisen und der Melodieentwicklungen, die erst für jeden der beiden Musikstile die Grundlagen freilegt, ist an Bachs Stil heranzutreten.

Zweiter Teil: Technische Eigentümlichkeiten.

Fünftes Kapitel.

Formale Entwicklungsgrundzüge.

Gruppenbildung und fließender Übergang als gegensätzliche Prinzipe.

Herrschen auch in der formalen Technik der melodischen Formung und Fortspinnung im polyphonen Stil keine Formgesetze vor, die, wie die klassische Anlage, auf äußerem Gleichmaß der Teilerstreckungen beruhen, so sind doch die Eigentümlichkeiten, die hier vorwalten, zu einer stilistischen Ausprägung gediehen, welche ihre eigenen Gesetze trägt und die Technik der einstimmigen, weitausgesponnenen melodischen Linienentwicklung zu solcher Bedeutung entfaltet, daß Bach sogar eine ganze Reihe größerer geschlossener Kunstwerke geschaffen hat, welche nur in der Entwicklung und Durchführung einer einzigen melodischen Stimme, ohne Begleitstimme oder Begleitakkorde bestehen; dies sind die Sonaten, Partiten

und Suiten für Violine allein und für Cello allein[1]), soweit nicht einzelne Sätze aus diesen Werken mit Ausnützung der Doppelgrifftechnik eine Mehrstimmigkeit durchführen. Derartig große Ausspannung einstimmiger Bildungen ist nur in einem Kunststil möglich, dessen melodische Kraft und melodische Entwicklungsfähigkeit ins Ungemessene reicht. Längere Durchführungen mittels einer einzigen Stimme, oder gar ganze einstimmige Sätze sind bei der klassischen Melodie kaum denkbar und würden schon deshalb ermüden und stetig in ihren Mitteln unzulänglich erscheinen, weil hier die Melodie an sich schon in ganz anderer Art mit akkordlichem Spiel verknüpft ist und zum mindesten eine spärliche, angedeutete akkordliche Unterlage oder vereinzelte akkordliche Stützpunkte verlangt. Aber man braucht nicht bloß an das Bestehen von Werken, die für eine einzige Stimme geschrieben sind, zu denken, um das gewaltige Übermaß der rein linearen, melodischen Formungskraft Bachs gegenüber den Klassikern zu begreifen, sondern muß sich nur vergegenwärtigen, daß die polyphone Struktur an sich schon technisch in der satzbildenden, weittragenden Eigenkraft melodischer Linienzüge besteht.

Die formale Technik der Linienentwicklung und Weiterverspinnung ist gleichfalls in ihren Grundzügen am leichtesten zu verstehen, wenn man sie der melodischen Entwicklungstechnik der Klassiker gegenüberhält. Die ganze Polyphonie ist eine große Steigerung aus den Spannungen und Bewegungskräften der einstimmig-melodischen Kunst heraus; sie ist daher nicht bloß satztechnisch als Gegenbild zur akkordlich fundierten Homophonie in der Linienentwicklung gegründet, sondern auch ihre formalen Erscheinungen beruhen in den gleichen inneren Eigentümlichkeiten wie die melodische Kunst selbst, die Entwicklung, Ausspinnung und Steigerung der einzelnen Linie. Der Gegensatz, der in den Grundlagen der klassischen und andrerseits der vorklassischen Linienentwicklung vorgebildet liegt, wirkt bei den formalen und technischen Erscheinungen der beiden Musikstile ins Große; dort die gleichmäßig aufeinanderfolgenden

[1]) Von den Werken für Violine allein sind drei (H-Moll, D-Moll, E-Dur) Suiten (oder Partiten), d. h. Folgen von Tanzformen; die übrigen drei (G-Moll, A-Moll, C-Dur) sind Sonaten, d. h. Werke, in denen auch andere Sätze als Tanzformen vorkommen, darunter auch Fugen. Die sechs Werke für Cello allein sind durchwegs Suiten. Die praktischen Ausgaben halten diese Bezeichnung nicht immer auseinander und sprechen ungenauer Weise kurzweg von „Sonaten“.

Akzente, welche die Linie in Abschnitte gleicher Dehnung einzwängen, hier die linienbildende Kraft, die sich selbst ihre Betonungshöhepunkte schafft; dort die Rundung zu Gruppenabschnitten, hier eine Entwicklung und Ausspinnung, bei der die einzelnen Linienphasen ohne die konstanten scharfen Sonderungen viel mehr in einander verfließen. Der Gegensatz von Gruppenbildung und fließendem Übergang ist der ganzen formalen Technik beider Stile als das leitende Prinzip voranzustellen. Die rhythmischen Akzente wirken einschneidend und zerteilend, schon das deutet auf Gruppierung, während sich bei der Polyphonie, deren Melodik in stetiger Neuentwicklung von Linienphasen in fortlaufendem Fluß der Bewegung entsteht, auch alles Wachstum der Form aus der inneren Belebungskraft des Melodischen entwickelt; hier herrscht das Prinzip der Fortspinnung, eine Kunst des stetigen Überganges. Bei dieser Gegenüberstellung zweier Formprinzipe, Gruppierung und fließendem Übergang, ist nicht nur an die äußere Formanlage, den Typus der Gesamtform in den einzelnen Werken und Sätzen zu denken, sondern vor allem an die Kunst der inneren Formentwicklung, bei der für die formale Technik wesentlichere Schwierigkeiten liegen als in den Erscheinungen der äußeren Anordnung.

Was zunächst diese betrifft, so zeigt schon ein flüchtiger, über das enger begrenzte Gebiet der melodisch-einstimmigen Entwicklungstechnik selbst hinausgehender Überblick über die Gesamtformen, daß das Prinzip der Gruppierung im Großen bei den ganzen Kunstformen des Klassizismus entgegentritt. Gruppen und Gegensätze, die von einander gesondert und die auf Kontrast und Widerspiel hin entworfen sind, bestimmen die Formen der klassischen Symphonie und Sonate; in ihnen treten Formkomplexe einander gegenüber, die in ihrem Motivmaterial wie in ihrer ganzen musikalischen Charakteristik Einheiten für sich darstellen. Der Expositionsteil der klassischen Hauptform, z. B. der Sonate, schließt „Hauptthema“ und das kontrastierende „Gesangsthema“ als formale Komplexe zusammen, zwischen beide schieben sich Überleitungsgruppen und Schlußgruppen treten hinzu, jede einzeln mit der fortschreitenden Entwicklung der Sonatenform zu wachsender Selbständigkeit hinsichtlich der Motive und des künstlerischen Eigencharakters gesteigert und oft selbst gegensätzlich von den formalen Grundelementen von Haupt- und Gesangsthema sich abhebende Gruppen darstellend; diese einzelnen Themenkontraste selbst erweitern sich in den großen

symphonischen Formen zu ganzen Themengruppen, die erst abgeschlossen für sich in die Exposition treten. Der gesamte Expositionsteil selbst tritt weiter als ganzer Komplex für sich der zweiten Hauptgruppe der Sonatenform, der Durchführung gegenüber, der als dritte Hauptgruppe die Hauptteil-Wiederholung und allenfalls noch zu eigener Selbständigkeit entwickelte Schlußgruppen folgen. Analog kennzeichnet das Prinzip der Gruppenbildung in verschiedenen typischen Anordnungsvarianten die übrigen Formen des klassischen Stils [1]).

Den charakteristischen Gegensatz zu solchem Formaufbau in Gruppen und Kontrasten zeigt die Hauptform des polyphonen Stils,

[1]) Als bald nach 1750 in Vorformen vom späteren klassischen Sonatentypus das Seitenthema durchbrach, handelte es sich um etwas ganz anderes, als es die Musikgeschichte meist recht naiv darstellt; nicht darum, wer zuerst eine neue Gegensatzidee bringen konnte, (als ob man sich etwa die älteren Meister von ärmlicherer Erfindungskraft vorzustellen hätte,) sondern um die Preisgabe eines gewaltigen, Jahrhunderte alten Formprinzips. Nicht also wer den Einfall hatte, sondern wer zuerst die Unbedenklichkeit aufbrachte, ihn nicht zurückzudrängen, führte zur historischen Krise. Denn vom Standpunkt des alten Kunstprinzips war dies der Zerfall seiner innersten Kraft, seines tragenden Formgrundzuges. So fiel dieser Ubergang denn auch in eine Zeit, da auch sonst die große Konzentration der nordischen Polyphonie einer gefälligeren, gesellschaftlichen Auffassung wich. Heute zurückschauend brauchen wir freilich nicht negativ zu werten, da wir mit der Preisgabe des alten formalen Grundzuges an das Gruppenprinzip die Keime gelegt sehen, aus denen später bald eine neuartige große Formkunst hervorgehen sollte. Aber dies darf nicht zu einer falschen historischen Einstellung für jene kritische Übergangszeit führen. Und es ist charakteristisch, warum es so schwer festzustellen ist, wo und bei wem das Gegensatzthema zuerst erscheint, eine Frage, um die heute noch die Meinungen scharf auseinandergehen; denn wenn man die fraglichen Übergangswerke näher ansieht, so erkennt man die Schwierigkeit der Entscheidung darin, daß die betreffenden Seitenthemen zugleich mit unverkennbarem Gegensatzwillen auch immer noch mehr oder minder versteckte motivische Zusammenhänge mit dem Hauptthema, vage Ableitbarkeit von diesem aufweisen; und solche motivische Übergänge sind unabgrenzbar, wie es vor allem die polyphone Fortspinnungstechnik selbst allenthalben in großartigster Weise darstellt. Für die historische Blickweise liegt darum in dieser schweren, fließenden Unterscheidbarkeit zwischen Gegensatz und Zusammenhang ein deutlicher und vielsagender Rest von dem ursprünglichen Prinzip der fortspinnenden Ableitung aus einem thematischen Anfangskern. Ebenso ist es kennzeichnend, daß der unmittelbarste Voranlaß zu einer Gegensatzpartie nicht in thematischen, sondern in dynamischen Kontrasten lag, die kein neues Thema, sondern in dünnerer Klangbesetzung abgehobene Verarbeitungsepisoden vom anfänglichen Hauptthema brachten (wie man dies z. B sehr deutlich in Händels Konzerten verfolgen kann).

die Fuge, ausgeprägt, die ein stetiges Wachstum, Entwicklung und Übergänge zu ihren Formhöhepunkten darstellt und deren einzelne Durchführungsteile ineinander in fortgeführten Entwicklungen übergehen. Sie mußte mit dem Fluß ihrer inneren Steigerungen als der polyphone Formtypus aus dem Linienprinzip entstehen, das in freier Bewegungsentfaltung beruht. Auf Fluß und Bewegung deutet schon ihr Name; der alte Ausdruck „fuga" (= Flucht) will das Bild der einander „jagenden", nacheinander mit dem gleichen Thema einsetzenden Stimmen kennzeichnen; „Flucht" (strömende Bewegung) liegt aber schon in der Stimme an sich. Diese im Großen zutage tretende Verschiedenheit der Kunstformen beruht aber bereits in den Urformen der verschiedenen Melodieprinzipe und stellt eine Entwicklung aus ihren Grundbedingungen dar. Das Prinzip der durch rhythmische Akzentuierung bestimmten Melodiebildung dehnt sich bei den klassischen Kunstformen über Gruppenbildung, Periodisierung und Liedform weiter zu gewaltigen Dimensionen; und wenn auch bei Proportionen, die über die Liedform hinausgehen, die starre, nach Taktzahlen geregelte Symmetrie schwindet, so bleibt von dem melodischen Formungsgrundzug her das Zustreben zu Gruppenbildungen, die sich zusammenballen und sich gegen andere, gegensätzliche Teilkomplexe innerhalb des Satzes abheben; wie gigantische Blöcke sind Beethovens und Bruckners Themengruppen, selbst ganze Sätze für sich darstellend, gegen einander getürmt. Die Kräfte, welche die Grundgesetze der Melodik hervorrufen, erspannen sich über jene hinaus und reichen in ihren Auswirkungen in die formalen Erscheinungen, deren innere Konstitution sie gleichfalls bedingen, bis in die Grundzüge der gereiften großen Hauptformen der beiden Kunststile; es sind tiefste Grunderregungen, die sich in immer weiteren Wellungen über das ganze Gebiet der Formentwicklungen hinweg fortpflanzen. Wie schon bei dem Begriff der melodischen Linie an sich betont wurde, so ist daher auch unter den Formentwicklungen nie ein äußerlich überblickbares Schema zu verstehen, in den Formtypen selbst kein festes Gefüge, sondern ein Werden und stetiges Erstehen, das aus den Urerscheinungen und Grundbedingungen des musikalischen Gestaltens erwächst; hierin beruht alles Leben der musikalischen Form. Auch bei ihr ist wie bei der Melodik von einer lebendigen Kraft zu sprechen.

Hier sind jedoch vor allem diese Grundzüge der inneren formalen Entwicklung bei der Linienausspinnung im Besonderen

zu verfolgen, erst überhaupt bei den Themenbildungen selbst, dann bei der Fortentwicklung der Linie aus dem Thema und weiter bei der Fortspinnungstechnik in ihrer Steigerung zu größeren einstimmigen Formkomplexen; hierbei wird zu beobachten sein, wie aus dem motivischen Keim immer die Grundeigentümlichkeiten der Linienbildung bis in die inneren Gesetze des formalen Gesamtorganismus weiterleiten.

Die thematische Bewegung als Formenergie.

Schon die motivischen und thematischen Linienzüge der älteren melodischen Kunst beruhen ihrem Inhalt wie auch ihrer formalen Technik nach im Empfinden für Bewegungsspannungen und ihre Auswirkung. Sie bleiben völlig mißverstanden, wenn man in ihnen die sogenannte „Melodie" im landläufigen Sinne sucht, eine durch Rundung und Wohlgefälligkeit leicht ins Gehör dringende Bildung von sinnfälliger, einfacher Schönheitswirkung im Tonfall und von allen jenen Merkmalen, an die man von der liedartigen Formung, auch von ihrer vertieften Stilisierung in der klassischen Musik her gewohnt ist. In den Grundlagen der polyphonen Linienkunst wurzelnd, ist auch das Thema Bachs in ganz anderer Weise auf die Gesamtform des Kunstwerks gerichtet. Im Motiv der kleinsten als Einheit geschlossenen Linienphase, liegt der Grundwille, das Urbild eines Bewegungszuges, welcher eine längere Entwicklung und Durchführung, oft den ganzen Satz beherrscht und diesem seine Ausprägung gibt und der in der ferneren Formentwicklung seine Entfaltung findet. Das bedingt die Eigentümlichkeit der Motive Bachs, die nur als Kraft und Ausdruck von Bewegungen zu verstehen sind, ebenso wie Themen; ein melodisches Thema kann aus einem einzigen Motiv oder aus mehreren Motiven bestehen, oder auch aus Wiederholungen und Veränderungen des gleichen Motivs, z. B.:

Fuge in A-Moll, Wohltemperiertes Klavier, II.

Nr. 15.



(Die mit ——— umfaßten Bildungen sind Verkleinerungen der Viertelbewegung vom ersten Takt.)

Der treibende Bewegungszug, der Spannungsvorgang als der eigentliche Gehalt eines Motivs und Themas bedingt es, daß diese

erst im Zusammenhang mit seiner Fortentwicklung und Verarbeitung erschöpfend zu erfassen sind, d. h. im Zusammenhang mit den linearen Bewegungen, in welche sie als lebendige Kraft weiter wirken. Die Fortspinnung einer melodischen Linie nach dem Thema ist eine allmähliche Steigerung aus der Gestaltungsenergie des Themas heraus und so kommt es, daß sehr viele Themen weniger für sich allein wirken als im Zusammenhang mit der Formentwicklung, die sich aus ihnen ableitet; nicht als ob die Themen der Polyphonie nicht zugleich den Reiz einer sinnfälligen, leicht faßlichen und sangbaren melodischen Schönheitswirkung in sich tragen könnten; doch liegt in diesem nicht das Wesentliche und Bestimmende.

Daß vielmehr der auf die Form gerichtete Sinn und charakteristische Inhalt des Themas beim polyphonen Stil in ganz anderen Eigentümlichkeiten und Grunderscheinungen liegt, zeigt schon die Gestaltung vieler Themen und Motive Bachs, besonders in Fugen. Aus einem konkreten einzelnen Beispiel ist die Art des Zusammenhanges zwischen dem Thema und der Gesamtform am besten zu gewinnen und damit auch die Gesichtspunkte, aus denen seine Bedeutung, Grundwille und Eigenart zu erfassen sind. Betrachtet man z. B. das berühmte Fugenthema in Cis-moll (Wohlt. Kl. I):

Nr. 16.



so wird man bei bestem Willen nicht von einer Schönheit des Tonfalls an sich sprechen können, deren Reiz sich nach Art einer Liedmelodie dem Gehör einschmeichelt, auch kaum von einem unmittelbar interessierenden, besonders hervortretenden melodischen Gehalt; die Folge der fünf Töne samt ihren harmonischen und rhythmischen Verhältnissen sagt nichts, wenn man nicht als den Kerninhalt des Themas den in ihm liegenden Bewegungszug herausfaßt, der erst in seiner Bedeutung und Charakteristik voll verständlich wird, wenn man auf seine Auswirkung und Entfaltung im weiteren Verlauf blickt: der ganze erste Teil der fünfstimmigen Fuge entwickelt sich, von der Baßstimme aufsteigend und mit dem Thema nach einander in fünf übereinanderliegenden Lagen in den neu eintretenden Stimmen einsetzend, als ein Aufwärtsbauen und Schichten, ein großes Entfalten des Bewegungszuges im Thema, das erst aus dieser Verarbeitung in seinem eigentlichen Grundwillen

verdeutlicht wird; denn das Charakteristische seiner primitiven und in ganz kurze Züge zusammengedrängten Bewegung liegt zuerst in dem in schwerem Zeitmaß abwärtsführenden Zug cis—his, auf den sich eine gleichartige Folge einer fallenden Sekundbewegung e—dis lastend auftürmt, aber trotz des abwärts drängenden Bewegungszuges dieser Sekundtonfolge selbst über die erste Sekundfolge (cis—his) hinaus aufwärtsbauend; der Wille eines Türmens und gegen eine lastende Schwere aufwärts gerichteten Andrängens liegt im Bewegungszug des Themas, das aus der Wiederholung des gleichen Teilmotivs, der abwärts sich senkenden Sekundbewegung besteht, das aber seinen eigentlichen Gehalt erst in der Art der Verbindung dieser Motivwiederholung trägt, dem Aufwärtsdrängen und Gegenstemmen gegen den abwärtsdrängenden Grundzug des Sekundmotivs, der Wiedereinsatz um eine kleine Terz höher, auf e; auch der Rhythmus der schweren, schleppenden Notenwerte ist selbst äußerst charakteristischer Ausdruck des lastenden Grundcharakters im Thema.

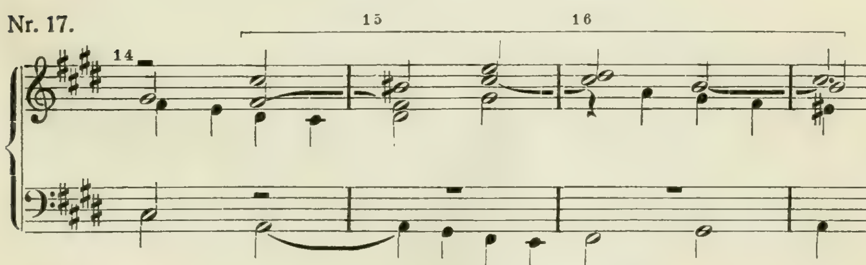
Aber alle sprachlich möglichen Kennzeichnungen wie „Abwärtsdrängen", „Türmen", „Bauen", und welche immer hier gefunden werden könnten, vermögen das eigentlich Charakteristische höchstens in Andeutungen herauszufassen, das in dem bestimmten Bewegungszug der Linienformung liegt und als Energie einer Bewegung sich dem nachfühlenden künstlerischen Empfinden mitteilt, daher niemals in die Sprache oder einen anderen künstlerischen Ausdruck aus seinem ursprünglichen musikalischen Bewegungsausdruck voll übertragen werden kann, während alle sprachlichen Beschreibungen von Themen nach ihren Wellungen und ihrem linearen Kräftespiel nur soweit einen Sinn gewinnen, als sie die eigentlichen Empfindungsqualitäten, die im Melodischen liegen, im musikalischen Fühlen zu wecken bestimmt sind, im übrigen aber doch nur zu einem vagen Ästhetisieren führen können. Auch muß alle Übertragung der linearen Formerscheinungen in sprachliche Darstellung gegenüber dem bewegten Leben der melodischen Gestaltung immer unzulänglich und starr bleiben.

Das Gewaltige in diesem äußerlich ganz einfachen, primitiven, ja rudimentären Cis-moll-Thema liegt nun in der ungeheuren Konzentrierung und Kürze, in welcher sich der bestimmende Bewegungsgrundzug ausprägt; in einfacherem, knapperem Ausdruck als den zwei in drängender Enge übereinander schichtenden Sekundbewegungen wäre jener charakteristische Spannungsinhalt gar nicht in

melodischem Linienzuge auszuprägen. Darum ist das Thema nur ein Form-Urbild, man könnte es auch Bewegungs-Urbild nennen. Was nun auf das Thema in der Fuge folgt, ist — und hierin liegt seine Gestaltungsenergie und formale Keimkraft — vergrößertes Abbild und Auswirkung jenes Grundzuges.

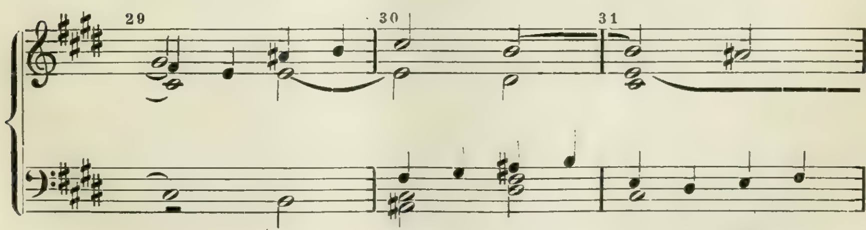
Die Entfaltung des Keimes beginnt hier, indem sich aus den auf ein Türmen und Schichten weisenden linearen Bewegungszügen des Themas ein Aufbauen in stetig wachsender und stetig nach den Höhenlagen fortschreitender Stimmenzahl ergibt: aus dem melodischen Bewegungszug des Themas schichten sich zu stemmigerem Klangmassiv weiter mit den neu hinzutretenden Stimmen kompaktere akkordliche Wirkungen, die hier besonders im Zusammenhang mit der Schwere des Zeitmaßes über die Linienmehrstimmigkeit übergreifen. Die erste fünfstimmige Exposition führt (Takt 14—16) bis zu folgendem Aufbau (Themeneinsatz in der höchsten Stimme):

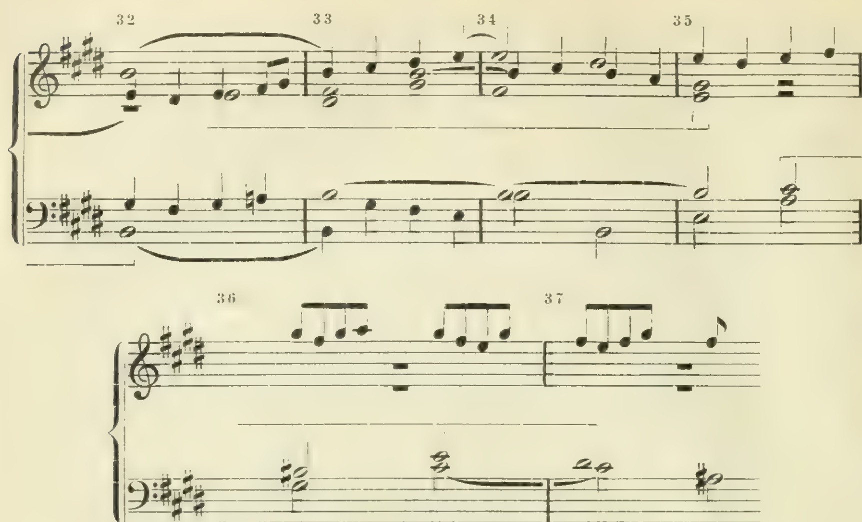
Nr. 17.



die nächste Durchführung bis zum Höhepunkt der ganzen Auftürmung mit diesem Thema (Takt 35).

Nr. 18.





Schon bis hierher ist die Exposition und weitere Durchführung der Fuge eine ins Große gesteigerte Entfaltung des thematischen Formkeims mit seinem gedrungenen Bewegungszug eines Aufbauens und Schichtens. An diesem Höhepunkt löst sich nun (Takt 36) aus dem aufgetürmten Klangmassiv eine neue thematische Bildung:

Nr. 19.



Und auch dieses neue Thema (dem später in der gleichen Fuge noch ein drittes folgt) ist in seiner Gegensatzwirkung zum Hauptthema lediglich als Bewegungsvorgang zu verstehen; für sich und äußerlich betrachtet ist es in seiner gleichförmigen Bewegung weder rhythmisch besonders markant, noch ist es wieder in den nicht sonderlich hervortretenden Schönheitswirkungen im Sinn einer unmittelbar ins Gehör dringenden melodischen Wohlgefälligkeit erschöpft. Lag im ersten Thema der Grundwille eines lastenden Baues, so ist in diesen Bewegungszügen, der Gleichförmigkeit einer ruhig wogenden Linienführung in hohen, hellen Tonlagen eine Art s c h w e b e n d e B e w e g u n g enthalten, die erst selbst als Kontrast

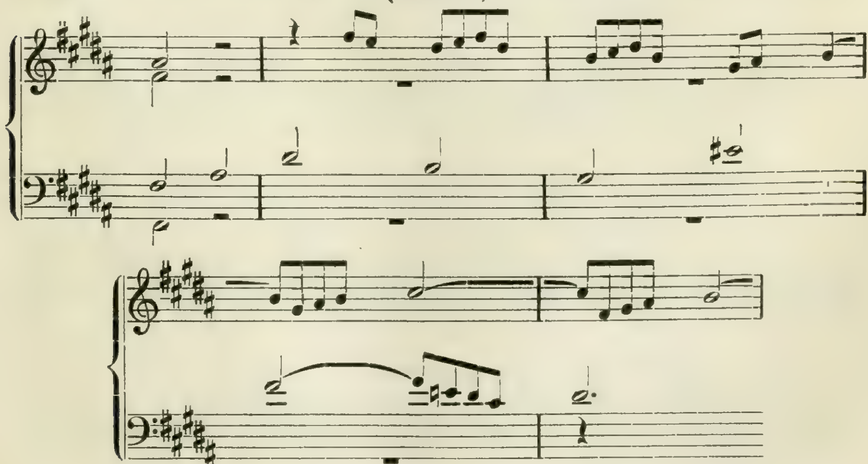
gegen den gedrungenen Bau der Themenexposition und ersten Durchführung aufscheint und ihm gegenüber eine Art Höheempfindung enthält, vergleichbar der Vorstellung lichter Höhe über einem architektonischen Bauwerk von aufwärtsstrebender Formbewegung, z. B. einem gotischen Dom: aber nicht als bildhafter Eindruck, nicht als schildernde (irgendwie programmatische) Musik, sondern als ein lediglich in der Empfindung von Bewegung und in Höhenlagen angedeuteter Kontrast, der auch gerade den Bewegungsausdruck des ersten Themas durch die gegensätzliche Abhebung um so stärker in seiner Eigenart verdeutlicht.

(Der Eintritt dieses zweiten Themas selbst findet im Vorangehenden schon durch die früher entwickelte, aufwärtsstreichende Viertelbewegung [z. B. Takt 30—35, siehe Beispiel Nr. 18] eine Vorbereitung durch eine, im übrigen nicht hervortretende, kontrapunktische Linienbildung, die aber mit ihrem Zug zur Höhe mit dem Gestaltungsgrundzug des ganzen Werkes in künstlerischem Einklang steht und für ihn charakteristisch ist.)

Dieses Thema, das Wellen einer schwebenden Bewegung, ist nun eine von jenen thematischen Bildungen, die sich bei Bach sehr häufig wiederfinden. Man begegnet ihm besonders oft (unter nur geringfügigen Umgestaltungen) in den Kantaten, auch in ähnlichem Sinn wie hier in der Cis-moll-Fuge, in instrumentalen Werken. So erscheint es z. B. in gleicher Bedeutung, in geringer äußerer Verschiedenheit in der

H-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, II. Teil.

Nr. 20. (Takt 27.)

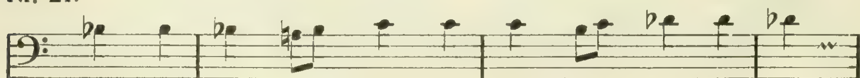


Hier erscheint die schwebende Bewegung der gleichförmig in Achteln gehaltenen Linie in der höchsten Stimme über dem steil zu seiner Spitze aufwärtsstrebenden ersten Fugenthema, im gleichen Sinne durch den Kontrast der ganzen Bewegungsart den Grundwillen des ersten Themas um so schärfer belichtend.

Dieses Schwebethema, auf das noch vornehmlich im Zusammenhang mit den Bewegungsentwicklungen in den sogenannten „Zwischenspielen" des polyphonen Satzstiles zurückzukommen sein wird, ist nichts als ein gleichmäßig belebter Bewegungszug, der sich als ein Festhalten einer gewissen Höhenlage kennzeichnet, ein Umschweben einer im Ganzen gleichmäßigen Höhe, allenfalls ganz allmählich in tiefere oder auch in höhere Lagen tragend, dies aber nur im Laufe längerer Streckenentwicklungen, nicht in einem geraden Zuge ansteigend oder fallend; das Charakteristische liegt in seinen wie gewichtslos wogenden Wellungen. Statt „Schwebe*thema*" könnte man viel allgemeiner „Schwebe*bewegung*" sagen.

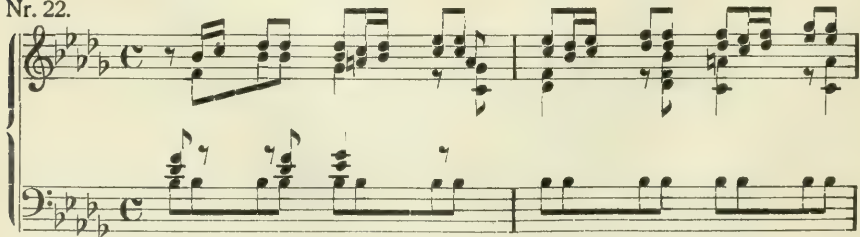
Überhaupt kehren gewisse Themenbildungen bei Bach *um so häufiger* wieder, je *einfachere* Andeutungen eines bestimmten Drängens und Wollens, das in einer Bewegung liegt, sie enthalten, je *allgemeiner* ihr Bewegungszug, nicht als motivisch vereinheitlichende Wiederholungen, auch nicht im Sinne einheitlicher Grundstimmungen, sondern aus der *Gemeinsamkeit gewisser Bewegungsinhalte* in den Zügen der melodischen Erformung. So ist z. B. auch das folgende Thema, das eine aufwärtssteigende, allmählich hinandrängende Bewegung darstellt, besonders häufig zu finden:

Nr. 21.



z. B. im Präludium in B-Moll aus dem I. Teil des Wohlt. Klaviers:

Nr. 22.



Das hier in der Oberstimme liegende Thema mit seiner langsam aufwärtstreibenden Bewegungsenergie erscheint auch in diesem Fall wieder gemeinsam mit einem besonders scharfen Kontrast, indem der Orgelpunkt im Baß, das unbewegliche Festliegen auf b, den Grundwillen des Bauens und Aufwärtsdrängens in den höheren Stimmen verstärkt ins Empfinden treten läßt. Auch hier führt es in der Durchführung des Präludiums zu einem aufwärtsschichtenden, stets höher und kompakter getürmten Bauen in Akkordmassen; Höhepunkt: Takt 21 und 22:

Nr. 23.



Im Thema liegt eine Bewegung und Kraft, die sich gegen die lastende Schwere des Akkordmassivs in diesem Satz aufstemmt; nicht auf gewisse Vorstellungen eines bildhaften Geschehens kommt es hierbei an, sondern auf das Erfühlen des Kräftewirkens in der thematischen Bewegung. (Das gleiche Motiv findet sich bei den Klavierwerken noch im B-moll-Präludium vom zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers [hier im Rhythmus von Nr. 21], ferner z. B. in der kleinen „Fantasie in C-moll“ [Peters No. 212, nicht mit der berühmten C-moll-Fantasie zu verwechseln]:

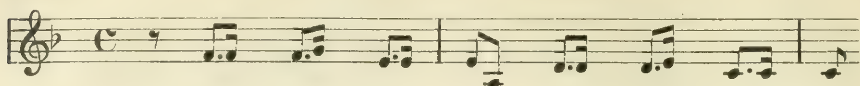
Nr. 24.



Auch in Vokalwerken, z. B. als Basso-Continuo in der Kantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, in der ersten Arie der Johannespassion, u. a. m.)

Analog findet sich die Umkehrungsform als thematische Bildung von einer in gleicher Bewegung abwärts gerichteten Formenergie, z. B. in der IV. Engl. Suite (F-dur):

Nr. 25.



Im gleichen Satz ist aber hernach vom 28. Takt an das Thema (gleich wie in den beiden B-moll-Präludien) in aufwärtsschichtender Bewegung durchgeführt.

Bei solchen, in sehr allgemeinen, einfachen Bewegungsinhalten sich darstellenden Themenbildungen ist nicht nur der eigentliche charakteristische Gestaltungsvorgang, sondern auch die Auswirkung in der polyphonen Weiterentwicklung des Satzes verhältnismäßig am eingänglichsten darzustellen; dies liegt neben der Einfachheit der Formenergie zum Teil auch daran, daß Bewegungsformen wie gleichförmiges Ansteigen, Hinabsinken, gewichtlos schwebende Figuren u. dergl. auch am leichtesten in begrifflich oder bildhaft faßbare Energie- und Formbegriffe zu übertragen sind. Doch kommt es, wie schon betont, gerade darauf an, sich nicht an solche Übertragungen (z. B. Parallelerscheinungen aus der Formenergie der Architektur) zu klammern, sondern im Gegenteil von ihnen abstrahierend die Einfühlung in den spezifisch musikalisch-melodischen Bewegungsvorgang zu gewinnen, was von solchen relativ primitiven Bewegungszügen aus am leichtesten geschieht. So ist auch bei Themen individuellerer Prägung, solchen, die nicht oder nur vereinzelt in Annäherungsformen innerhalb anderer Werke wiederkehren, der eigentliche Gehalt und Sinn der Linienführung aus den Bewegungszügen zu erfühlen. So z. B. in noch sehr einfacher Weise im steil aufragenden, von gotischem Geist belebten Thema der H-dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers (vgl. hierzu S. 45) oder in dem äußerst plastischen, in mehreren Bewegungsansätzen schleppend aufwärtsstrebenden und vom Gipfelton rasch zurücksinkenden Thema der Fuge in Fis-moll (Wohlt. Kl. I.):

Nr. 26.



oder in einem Bewegungsspiel wie der schweifenden Gestaltung vom Fugenthema in As-dur, Wohlt. Kl. I.

Nr. 27.



usw.

Aber schon in allen diesen, noch relativ sehr einfachen melodischen Zügen ist die Beweglichkeit reicher, als daß einige typische Bewegungen, die allenfalls noch mit Sprache und Begriffen zu umschreiben wären, die Unerschöpflichkeit ihres ungemein labilen Formenspiels umfassen könnten. Wer wollte krausere Bewegungsformen wie die folgende bizarre Gestaltung des Themas vom A-moll-Präludium, Wohlt. Kl. II. (Nr. 28) zu einer Beschreibung in Worten erstarren lassen oder im Thema der D-dur-Fuge vom Wohlt. Klav. I. (Nr. 29) das wirbelartige Aufpeitschen der Anfangsphase anders als durch die musikalisch-kinetische Einfühlung selbst gewinnen!

Nr. 28.



Nr. 29.



Hierzu kommt, daß Themen breiterer Entfaltung aus wechselndem Bewegungsreichtum scharf kontrastierender Motivzüge bestehen, z. B

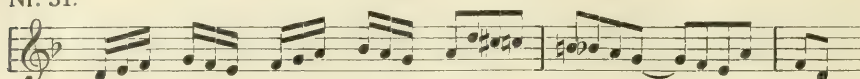
Fuge in E-Moll, Wohltemperiertes Klavier, II.

Nr. 30.



Fuge in D-Moll, Wohltemperiertes Klavier, II. Teil.

Nr. 31.



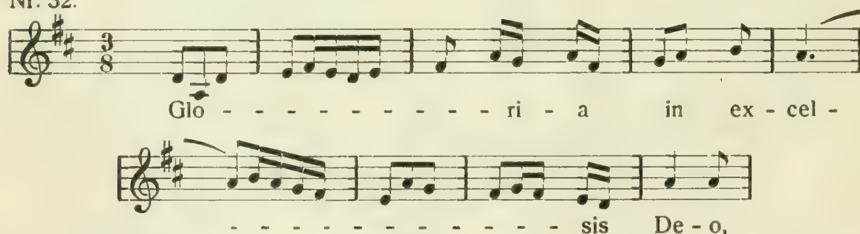
Im Thema liegt ein erstes Aufblitzen eines Formgedankens, der in der Gesamtform Wachstum und Entfaltung findet. Die melodische Grundkraft, die Bewegungsenergie, wird hier zur Formenergie; alle Motiv*plastik* ist als Motiv*energie* zu erfassen. Darum braucht auch ein Thema keineswegs immer schon eine für sich besonders hervortretende, scharfe individuelle Prägung zu besitzen; der Gehalt der in der Motivbewegung liegt, manchmal nur ein kurzer, unscheinbarer Bewegungszug, findet oft erst während der Durchführung seine Entwicklung ins Große. Das Thema ist Erweckung der Form, in seiner Plastik liegt Wille und Anfang einer Bewegung, deren Spannkraft die Form des ganzen Werkes gestaltet. Damit liegt auch der einheitliche künstlerische Grundzug und Charakter eines Gesamtwerkes schon im Thema latent. Besonders in Bachs Fugen steigert sich dieser Zusammenhang ins Großartige.

In *vokalen* Themen ist im gleichen Sinn aus einer Bewegung heraus die Wortvertonung zu verstehen, so z. B. im Gloria-Thema der H-moll-Messe:

Gloria aus der H-Moll-Messe:

Alt.

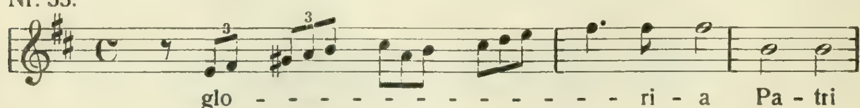
Nr. 32.



Der ansteigende Zug hier als Versinnbildlichung des Wortes „gloria", der Verherrlichung. Ebenso das „Gloria" aus dem *Magnificat* (in C-dur)

Sopran.

Nr. 33.



So wird in Bachs Textvertonung die Bewegung zum Symbol gewisser Begriffe und Darstellungen. Bach überträgt den Inhalt einer begrifflichen oder bildhaften Vorstellung in bestimmte, sehr einfache, für sie charakteristische Bewegungszüge, nach denen sich die Melodiebildung gestaltet. Aus den ganz primitiven Bewegungsformen eines Anstiegs z. B., oder eines Niedersteigens, oder eines gleichförmigen Schwebens usw. entstehen auf diese Weise Zusammenhänge zwischen Linienformung und Wortinhalt, die den Schlüssel zu Bachs Textvertonung überhaupt geben. Zugleich mit Bewegungsformen und Bewegungsrichtung sind es natürlich auch die rhythmischen Werte, die den Bewegungsinhalt charakterisieren.

Aus diesem Prinzip der Darstellung und Versinnbildlichung geht auch das Bildhafte in Bachs Musik hervor. So liegt beispielsweise dem in Verklärung und Lichtglanz getauchten Sanctus aus der H-moll-Messe in der Themenbildung eine Bewegung des Schwebens und Wogens zugrunde:

Nr. 34. Sopran I.

Sanctus, san - - - - ctus, san - - - - ctus, san - - -

- -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - ctus,

Diese musikalische Darstellungsweise durch den Bewegungsausdruck in der Linienbildung beherrscht aber nicht nur den Stil Bachs, sondern die ganze ältere polyphone Vokalmusik. Unter den älteren Meistern ist es vor allen Heinrich Schütz, bei dem bereits ein Jahrhundert vor Bach dieses Prinzip zu besonderer Klarheit und Großzügigkeit in den Vokalwerken durchgebildet ist; als Hinweis genüge ein vereinzeltes Beispiel:

Heinrich Schütz. Aus den „Cantiones sacrae". „Domine, non est exaltatum."
Nr. 35. Tenor.

non est ex - al - ta - tum cor me - - - - um,

Aus dem Worte exaltatum = hoffärtig (dem Wortsinn nach: erhöht") ist der in machtvollem Schwung ausgreifende, jäh aufragende Bewegungszug erformt, eine Linienbildung von prachtvoller melodischer Wurfkraft.

Die Vertonungen nähern sich Malereien, die einen Vorgang schildern, treffen ein Symbol, wo sie einen abstrakteren Begriff versinnbildlichen. Damit gelangen wir aber auf das umfassende, allgemeinere ästhetische Gebiet von Bachs Kunststil, welches ich von dem hier zu behandelnden technischen Gebiet damit abgrenzen kann, daß ich auf zwei grundlegende Arbeiten verweise, welche in breiter Durchführung diese Prinzipe der Bachschen Ästhetik darlegen; es sind die beiden hochbedeutenden, nahezu gleichzeitig erschienenen Werke von André Pirro, „L'Esthétique de Bach", Paris 1907, und Albert Schweitzer, „J. S. Bach," Leipzig 1907. In beiden ist, zum erstenmal mit besonderem Nachdruck, der innere Zusammenhang von Bachs Vertonungsweise mit einer Veranschaulichung und Darstellung, im weiteren Sinne auch mit Symbolen gewisser Vorgänge und Begriffe betont, an welche die künstlerische Konzeption knüpft, und damit das „Malerische" und Intuitive in den Grundlagen seines Schaffens hervorgekehrt. Alle melodische Plastik beruht bei Bach auf einem fortwährenden inneren Schauen des Dargestellten, das sich durch gewisse Bewegungszüge im musikalischen Kunstwerk mitteilt. Insbesondere da, wo dieses Vertonungsprinzip aus einer malerischen Darstellung in absoluteres Formen übergeht, bleiben es Bewegungszüge, auf welchen jener Zusammenhang mit einer ideellen Grundlage der Musik beruht. Daneben sind es aber auch gewisse Rhythmen, die den Charakter einer bestimmten Bewegungsart in typischer, konsequent festgehaltener Weise repräsentieren, und dies sind dann bezeichnenderweise regelmäßig Bewegungsarten, die in körperlichen Bewegungen, Schrittarten und dgl. beruhen. Schweitzer formuliert diesen Zusammenhang mit Bewegungseindrücken in folgenden Worten („J. S. Bach", S. 472): „Alles was also irgendwie einer Bewegung entspricht, die man durch eine Tonlinie wiedergeben kann, wird von Bach in Musik dargestellt." Ohne auf die ästhetische Seite der neueren Bachforschung im Rahmen des vorliegenden Buches näher eingehen zu wollen, beschränke ich mich unter dem Hinweis auf die genannten Werke noch darauf, zu betonen, daß diese ganze Veranschaulichung durch Bewegung nicht allein in einer nur assoziativen Verknüpfung mit

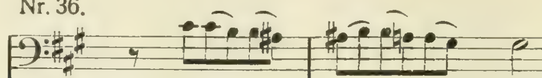
Bewegungs-Vorstellungen und -Eindrücken beruhen kann, sondern daß diese selbst erst auf die viel tiefer im Grundgeschehen des Melodischen überhaupt erspannten psychischen Energien der Bewegungsempfindungen zurückzuleiten ist. Ursprünglich sind das alles nicht Bilder, sondern Energien.

In den Kantaten, überhaupt in den Werken für Chor und Orchester, durchsetzt nun dieses Vertonungsprinzip bereits tief auch die instrumentalen Partien, welche von ihm im Dienste der Wortvertonung in ihren Themen und Linienbildungen bestimmt sind. Was nun aber die rein instrumentalen Werke Bachs betrifft, so liegt allerdings auch vereinzelten unter ihnen ohne Zweifel noch das gleiche Prinzip symbolischer Darstellung zugrunde, das seinen Ursprung in der Wortvertonung hat und auf das Hereinspielen eines gewissen ideellen Gehaltes, einer malerischen Vorstellung oder wenigstens einer in jener Motivsprache symbolisierten Grundstimmung zurückgeht. Im allgemeinen jedoch wäre es verfehlt, in der reinen Instrumentalmusik Bachs eine solche Abhängigkeit von einer bestimmten Vorstellung zu suchen; hier ist vielmehr der Zusammenhang mit einem Bewegungsinhalt viel absoluter. Die Loslösung vom Text in Bachs Instrumentalmusik bringt zwar zugleich eine Loslösung von bestimmten, im Wort ausgesprochenen Begriffen und Darstellungen, verbindet sich aber mit der Charakteristik gewisser Bewegungszüge als Grundlagen der musikalischen Formung. Wie bei den instrumentalen Themen, von denen hier auszugehen war, ist der Bewegungsinhalt an sich als die gestaltende formale Energie zu erfühlen und (ohne eine irgendwie begriffliche Ausdeutung) in seinem rein architektonischen Zusammenhang auf Aufbau, Weiterentwicklung und Gesamtform zu beziehen.

Daß auch Annäherungen an die der Polyphonie ursprünglich fremde, subjektiv empfundene Ausdrucksmelodie in die vokalen Werke eher eindringt, als in die vom Wort gelöste Architektur der instrumentalen Polyphonie, liegt auf der Hand. (Übrigens sind auch solche Themen und Motive nicht von Zusammenhängen mit Bewegungszügen in ihrer Konzeption gänzlich frei; André Pirro spricht sogar von Rhythmen des Jauchzens und des Schmerzes, die auf bestimmte Schrittweisen zurückgehen. In rein instrumentalen Werken sind Themen, welche schon im Sinne der klassischen Kunst eine Ausdrucksmelodik darstellen und aus subjektivem Empfinden konzipiert sind, wie das folgende, gleichfalls in mehreren Werken wiederkehrende klagende Motiv

Aus der Fuge in Fis-Moll, Wohltemperiertes Klavier I. (2. Thema):

Nr. 36.



ziemlich selten anzutreffen.)

Aus den psychologischen Grunderscheinungen der gesamten Melodiebildung sind die allgemeinsten ästhetischen Grundlagen von Bachs Themen- und Motivbildungen zu verstehen. Auch bei diesen melodischen Keimformen gilt es wie bei aller Linienkunst die Töne zu vergessen und die Bewegung zu erleben. Der Formausdruck des polyphonen Themas drängt die klanglichen Erscheinungen zurück.

Formal-technische Erscheinungen im Thema des polyphonen Stils

Über den Zusammenhang der Bewegung mit Sinn und Ausdrucksgehalt der Themen mögen, da die vorliegende Untersuchung auf die eigentlich technischen Fragen gerichtet ist, diese kurz gefaßten Hinweise genügen; was nun die technischen Besonderheiten der Bachschen Themenbildung betrifft, so sind diese durch ein formales Empfinden bestimmt, welches in einer Art Ausgleich zwischen den Bewegungen besteht. Dies bedingt ein Gleichmaßgefühl wesentlich anderer Art, als es im Symmetrieprinzip der klassischen Linie mit ihrer regelmäßigen Folge von Betonungspunkten und ihrer Gruppierungstechnik vorliegt, Aber wenn aus diesem Grunde das melodische Formprinzip der Fortspinnung auch vager in seinen formalen Gesetzen bleibt als das der Gruppierung, so beruht es darum nichtsdestoweniger auf einem gewissen formalen Gleichgewichtsempfinden, das durch die Bewegungszüge waltet, und je weniger die formale Technik sich auf äußere Erscheinungen, wie z. B. die Symmetrie, stützen kann, um so tiefer durchgebildetes Formgefühl erfordert ihre Beherrschung. Dieser Ausgleich im polyphonen Thema betrifft die Räume wie die Richtungen der Bewegungen. So folgt z. B. nach aufwärtsstrebenden Bewegungen in der Regel im Lauf der Weiterentwicklung innerhalb des Themas, wenn auch nicht immer unmittelbar, eine Rückwendung bis zum Ausgangston oder wenigstens bis in seine Nähe, und umgekehrt. Vgl. z. B. die Themen in Nr. 26, 30, 31, 38 und das folgende:

Fuge für Klavier in A-Moll.



Der größte Teil der Themen Bachs zeigt einen solchen Ausgleich; wo er fehlt oder nicht voll durchgeführt ist, vollzieht er sich n der dem Thema folgenden Fortspinnung.

Ferner äußert sich eine Art Gleichgewichtsempfinden in der Themengestaltung darin, daß Bewegungen, die in weiten Intervallen vor sich gingen, auch durch sekundweise verlaufende Bewegung ihren Ausgleich finden, und umgekehrt. (Eine alte Schulregel, daß größere Intervallsprünge in einer melodischen Stimme durch nachfolgende diatonische Bewegung ausgefüllt werden und daß nach größeren Sprüngen immer eine Umkehr erfolgen soll, birgt einen richtigen Kern, wenn sie auch für die instrumentale Melodik viel zu eng gefaßt ist, und vor allem in solcher Formulierung viel zu sehr das äußere Bild der Zeichnung statt der bestimmenden tieferen Kräfteverhältnisse im Melodischen hervorhebt.)

Ausgleich eines in weiten Intervallschritten ansteigenden Anfangs durch eine in engen Schritten durch den ganzen Raum des Anstiegs zurückkehrende Bewegung zeigt das Thema einer Fuge für Klavier in H-Moll:

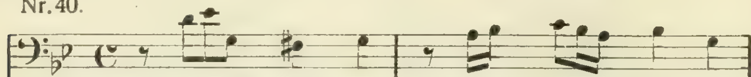


Das Umgekehrte, am Ende des Themas weite, wieder hinabgreifende Umfassung einer vorangehenden, stufenweise erfolgenden Steigerung liegt z. B. im Thema einer (unvollendeten) Fuge für Klavier in C-Moll:



In so sinnfälligen Formen wie bei diesen beiden Fällen sind jedoch die typischen Erscheinungen dieses Ausgleichsgefühls nicht immer zu suchen. So zeigt in allgemeinerer Weise das Thema der Fuge in G-Moll, Wohlt. Kl. I, die Umfassung des ersten Teiles annähernd durch die Bewegung des zweiten ausgeglichen:

Nr. 40.



Ein solcher Ausgleich findet oft in mehreren Wellenzügen statt, z. B. im Thema der B-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier II) zweimal, (zwischen den mit ⌐—¬ bezeichneten Teilen):

Nr. 41.



Ebenso zwischen den beiden durch die Achtelpause getrennten Teilen des Themas der A-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier I):

Nr. 42.



Es entsteht so in den meisten Themen eine Art Mittelpunkt der Bewegungsschwankungen, die von ihm nach oben und unten abweichen, und der meist die Tonika, oder auch der Dominantton, selten die Terz ist. Diese Herstellung eines Gleichgewichts zwischen den Bewegungen erfolgt aber nicht nur in der Bewegungs r i c h t u n g, sondern auch zwischen den B e l e b u n g s m a ß e n des Themas: raschem Anstieg pflegt eine langsam abwärtsführende Bewegung zu folgen und umgekehrt pflegt sich eine langatmige Spannung, welche durch langsamen Anstieg entsteht, in eine rasche und jähe Wendung abwärts auszulösen, oder wenigstens durch ein Sinken in lebhaftere Bewegung. Vgl. Nr. 29, 31, 7, 26 u. a.

Alle diese Erscheinungen sind keiner pedantischen Gesetzmäßigkeit zu unterwerfen, sondern unterliegen einem viel allgemeineren Ausgleichsempfinden; das Formgefühl bei der Themenbildung beruht hier also nicht, wie bei den klassischen Bildungen, auf einer Symmetrie der Ausmaße, die im Gegenteil bei der Linie der Polyphonie oft sehr ungleich sind, sondern wie alle ihre Stileigentümlichkeiten gleichfalls auf einem Empfinden der Bewegungsvorgänge im Melodischen, die sich im Großen und Ganzen die Schwebe halten.

Die einfache tonale Gesetzmäßigkeit in den Themen geht mit diesem Ausgleich zwischen den Bewegungsspannungen Hand in Hand; die meisten Themen nehmen eine Wendung zur Dominante und kehren in die Tonika zurück, manche enden in der Dominante, die Weiterspinnung damit in die Rückkehr nach der Tonika weisend[1]). (Bei Fugenexpositionen knüpft sich eine bestimmte Gesetzmäßigkeit im Auftreten des Themas durch die verschiedenen Stimmen des Expositionsteiles an diesen tonartlichen Ausklang des Themas.)

Sechstes Kapitel.

Die melodische Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil.

Auswirkung der thematischen Energie in der unmittelbaren Weiterspinnung. Bewegungsempfindung und Formgefühl in der Linienentwicklung.

Der Bewegungsinhalt bestimmt auch die Art der weiteren einstimmigen Formentwicklung, auf welche das Thema zielt. Die melodische Fortspinnung ist, wie bereits hervorgehoben, eine Technik des fließenden Übergangs, die sich von der motivischen Verarbeitungstechnik innerhalb der mehrstimmigen klassischen Setzweise wesentlich unterscheidet. Sie ist eine stetige Neuerformung aus der melodischen Energie, eine Weiterauswirkung der Bewegungen. Hier sind ganz besonders die Werke von Bach für Violine und

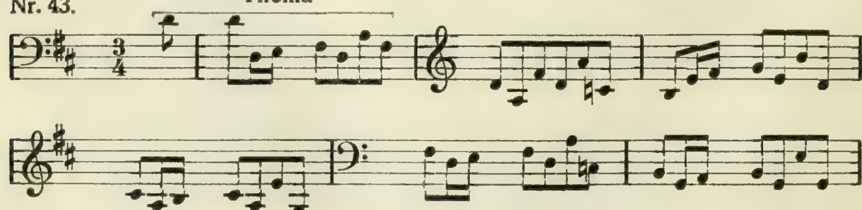
[1]) Manches Bemerkenswerte über den Bau der Bachschen Themen bringt die kleine, wenig bekannt gewordene Schrift von Emil Naumann, „Ueber ein bisher unbekanntes Gesetz im Aufbau klassischer Fugenthemen“ (1878).

Cello ohne Begleitung als Vorbilder und Studiengrundlagen zu werten: die Technik, die hier in den einstimmigen Linien, wo naturgemäß die Spannkräfte der Melodik am konzentriertesten wirken, in ihrer reinsten Form erscheinen, beherrscht aber auch alle melodische Entwicklung innerhalb der mehrstimmigen Sätze des polyphonen Stils.

Die treibende Energie, welche in der Linienformung wirkt, ist schon an der unmittelbaren Weiterführung eines Themas bei Bach zu beobachten. Diese ist daher in erster Linie von den Spannungsverhältnissen im Thema bestimmt und hängt zunächst in ihren ersten Bewegungsphasen davon ab, ob mit dem Themenabschluß eine Entspannung nach einem Höhepunkt, oder aber ein Ansteigen zu neuen Entwicklungen vorliegt. Hieran knüpft sich die Fortsetzung, aber nicht wie im klassischen Stil, an das Streben zur Abrundung einer 2- oder 4- oder 8-taktigen Themenbildung in ebenso langen Abschnitten zu einem einheitlichen symmetrischen formalen Zusammenschluß. Die Technik der Fortspinnung ist verborgeneren stilistischen Merkmalen unterworfen; aus dem Thema selbst ist das Drängen zur Weiterformung zu erfühlen.

Für die erste unmittelbare Fortspinnung aus dem Thema ist ein Formgefühl dafür maßgebend, ob der Bewegungsanschwung sich innerhalb des Themas selbst ausgewirkt, die Steigerungen ihren Kulminationspunkt erreicht haben, oder zunächst noch nach weiterer Spannungssteigerung drängen; aus diesem Gesichtspunkt erfolgt die erste ausgleichende Weiterentwicklung. Von einzelnen Beispielen sind am besten die Grundzüge dieser formalen Technik in der Linienausspinnung zu gewinnen. Liegt in einem Thema, insbesondere in seinem letzten Teil, der Anschwung einer aufwärtsgerichteten melodischen Bewegung, so besteht die Weiterspinnung zunächst in einer allmählichen steigernden Fortentwicklung bis zu einem Höhepunkt. In dieser Weise wirkt z. B. das in seiner lebendigen Energie aufwärts strebende Thema der Courante aus der Suite für Cello in D-Dur (erster Takt des folgenden Beispiels) in seine Fortspinnung hinein:

Nr. 43. Thema





Die Fortführung nimmt hier die begonnene Steigerung und Bewegung aus der Erformungskraft des Themas auf und entwickelt diese bis zu einem Höhepunkt (3. Takt, Ton $\bar{h}$), um erst in den folgenden Takten die über das Thema hinaus geführte Steigerung durch abwärts gerichteten Bewegungsausgleich zu entspannen. Diese Erscheinung eines subtilen formalen Empfindens, das den ganzen alten Linienstil kennzeichnet, und das nie in eng begrenzte Gesetze einzuzwängen ist, zeigt beispielsweise auch die Fortspinnung bei dem Thema des Presto-Schlußsatzes aus der Sonate für Violine in G-Moll:

Nr. 44.



Nach dem ersten Motiv , setzt sich dessen in weit ausgreifenden Intervallsprüngen abwärtsdrängende Energie zunächst fort, indem die Bewegungsvorgänge eine bis zum vierten Takt weiterwirkende, in gleichen motivischen Fortschreitungen durch zwei Oktaven hinabführende Entwicklung zeigen; erst nach dieser breiten Auswirkung der motivischen Energie löst sich (vierter Takt) ein rasch aufwärtstreibender Anschwung aus, von einer Bewegungskraft, die im Lauf eines einzigen Taktes nahezu die ganze vorangehende Abwärtsführung durch zwei Oktaven wieder umspannt.

Auch diese jäh aufwärts treibende Energie des vierten Taktes findet nun in der weiteren Fortspinnung ihre Auswirkung; aber nicht durch eine geradlinig die Aufwärtsbewegung fortsetzende Ent-

wicklung, sondern in einer für die polyphone Linienausspinnung charakteristischen Art: von dem Gipfelton dieses Anschwungs, dem Ton $\bar{\bar{g}}$ des 5. Taktes, greift nämlich die Bewegung in neuen *Kurven* aus, die zuerst nach der Tiefe ausholen, um von hier in neuen *Wellungen* hinanzudrängen, zu stets höheren *Gipfeltönen* treibend: $\bar{\bar{a}}$ (Takt 7), hernach $\bar{\bar{b}}$ (Takt 9). Die Fortsetzung der geradlinigen Steigung vom 4. Takt liegt also in den *Kurvenhöhepunkten*; diese *Technik von Wellenbewegungen*, deren *Gipfel untereinander* eine *hinansteigende Reihe*, oder auch umgekehrt *hinabsinkende Entwicklung* zeigen, *ist für Bachs einstimmige Fortspinnungstechnik besonders kennzeichnend*.

In dem vorliegenden Falle führt diese Kurvensteigerung mit dem 9. Takt gerade bis zum Ton b zurück, dem höchsten im Themenanfang selbst berührten Ton, so daß hier die zuerst jäh in weiten Sprüngen geradlinig hinabstürzende Bewegung durch die weitere Wellenentwicklung ihren vollgerundeten Ausgleich findet.

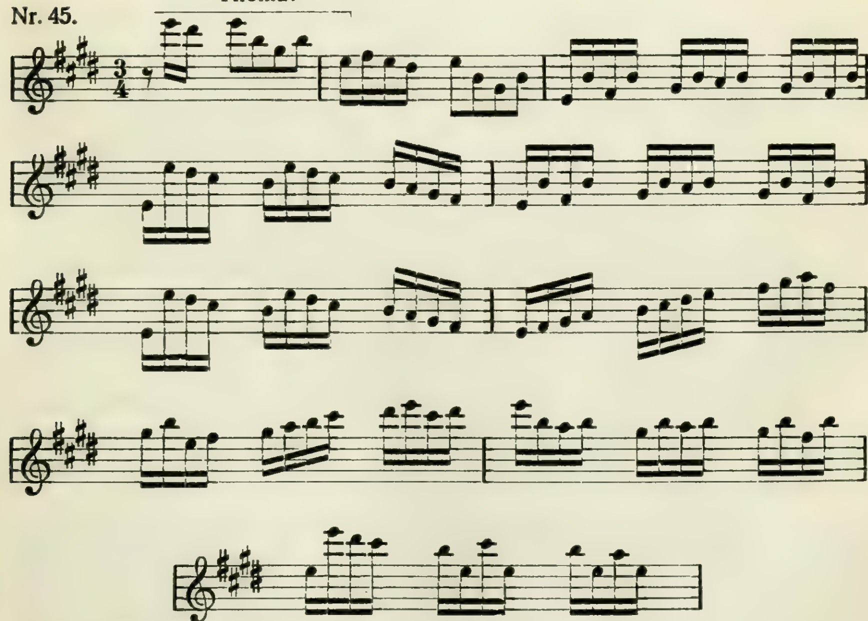
Von diesem Gipfelton aus setzt sich aber die Wellung im Großen fort; denn die ganze langatmige Steigerung, welche zum Gipfelton $\bar{\bar{b}}$ führte, findet wieder in größeren Zügen ihren Bewegungsausgleich durch eine abwärts tragende Reihe von Höhepunkten neuer, diesmal über je einen Takt sich erstreckender Kurvenbewegungen, die Reihe $\bar{\bar{b}}$ (Takt 9), $\bar{\bar{a}}$ (Takt 10) und $\bar{\bar{g}}$ (Takt 11); hierbei ist es eine für den Bachschen Linienstil *typische* Erscheinung, daß die absteigende Entspannung gegenüber der ansteigenden Entwicklung in bedeutend schnelleren (hier ganztaktigen) Erstreckungen fortschreitet.

Innerhalb der ersten steigenden Fortspinnung bis zum 9. Takt ist noch zu beobachten, wie bei den Kurvenbildungen jeweilen die hinabstreichende Entspannung in der ruhigeren Bewegung von diatonischen Sekundschritten gehalten ist, die hinantragenden Wellenzüge jedoch sich in gesteigerter Energie über weite Sprünge, in Akkordkonturen, erspannen; alles Hinandrängen trägt den Ausdruck erhöhter Energie auch in allen äußeren Formen der Bewegung; im Ausholen über weite Intervallschritte liegt stets ein gesteigerter Impuls.

Schon um an diesen wenigen Takten eines Einzelfalles die Entwicklungstechnik der Fortspinnung zu verfolgen, kommt es darauf an, daß man sich in die melodischen Spannungsvorgänge hineinfühle und *von den Bewegungsvorgängen aus in die*

ganze subtile Technik eindringe. Das Thema des polyphonen Linienstiles wirkt in seine Fortsetzung hinein, ein Ansatz und Anschwung, der in ihm liegt, vollendet sich erst in den Linienzügen, die ihm unmittelbar folgen. Liegt schon im Thema selbst Bewegung, aus der seine Plastik erstand, so entfließt alles, was ihm zunächst an Entwicklungen folgt, einem aus ihm erspannten Drängen zur Form. Die Fortspinnung ist stets ein Werden aus der Triebkraft des Melodischen[1]).

Analog zeigt z. B. der folgende einstimmige Satzanfang, wie die Weiterspinnung eine nach Überwindung eines Höhepunktes verlaufende Bewegung aufnimmt und diese zuerst weiter bis zu einem Tiefepunkt der Entspannung abklingen läßt, um von diesem aus von neuem zu steigernder Formung zu entwickeln, z. B.:

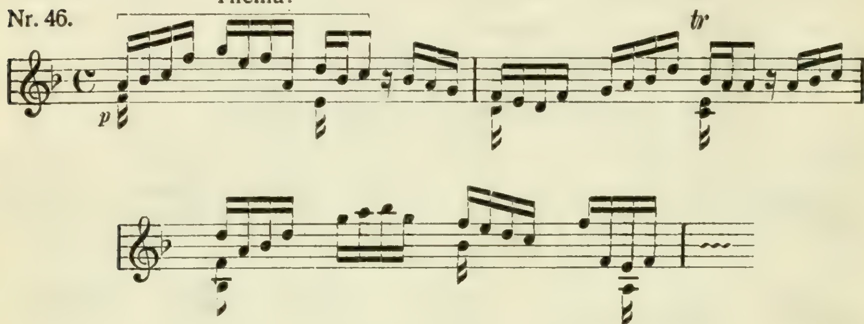


[1]) Bei der unmittelbaren Fortsetzung eines thematischen Gedankens liegt auch im Unterricht regelmäßig das schwerste Hemmnis für alle jene Lernenden, die in Abhängigkeit vom liedmäßig-klassischen Melodieprinzip befangen sind; hierbei zeigt es sich stets, daß auch solche Anfänger, denen es keineswegs an melodischer Erfindungsgabe fehlt, der linearen Weiterverarbeitung solange ratlos gegenüberstehen oder in die gewohnten Bahnen ebenmäßiger

Die belebte, abwärtsstürzende Bewegung des Themas findet die Auswirkung ihrer lebendigen Energie zunächst durch eine um eine weitere Oktave (Ton $\bar{e}$ des dritten Taktes) abwärts führende Fortspinnung, der eine langgedehnte, in mehreren Phasen sich entwickelnde Liniensteigerung in einem (wieder genau bis zum ursprünglichen Gipfelton $\bar{\bar{e}}$ leitenden) Ausgleich der Bewegungen folgt.

Ebenso in kleineren Dimensionen:

Sonate für Violine in C-Dur:



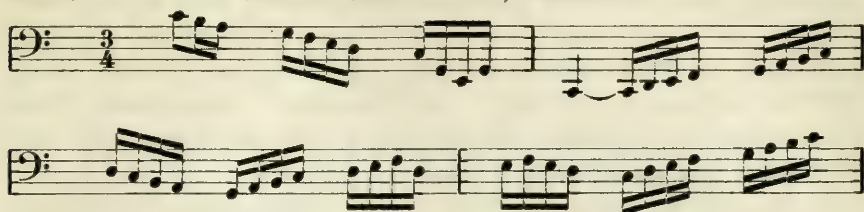
Im Thema erst ein ansteigender, dann ein sinkender Bewegungszug; letzteren führt die Fortspinnung zunächst bis zu einem Tiefepunkt ($\bar{d}$) weiter, von hier an in neuen Spannungsentwicklungen zur Höhe drängend.

Ist ein Thema für sich eine abgeschlossene Bewegungsphase, die mit einem Absatz und vollen Entspannungspunkt oder, was allerdings bei einstimmigen Sätzen seltener ist, mit einer Pause

Rundung zu Gruppen und Liedformen sich abdrängen lassen, als nicht die formalen Eigentümlichkeiten der Fortspinnung bei ihren Wurzeln, d. h. auch bei den tieferen stilistischen Eigentümlichkeiten erfaßt sind, die mit den formal-technischen innigst verquickt sind. Darum ist auch nicht aus Regeln und Gesetzen allein, soweit sich diese in einer so großzügigen Kunsterscheinung wie der polyphonen Linie überhaupt formulieren lassen, sondern zuerst und zutiefst aus einer intensiv durchdringenden Einfühlung in das künstlerische Vorbild die Technik melodischer Ausspinnung zu gewinnen, nach welcher sich das Thema zu weiteren Bewegungszügen fortsetzt und steigert, und nach welcher schließlich die größeren Zusammenfassungen zu gedehnten einstimmigen Entwicklungen und bis zu ganzen einstimmigen Sätzen erfolgen.

endet, so entwickelt sich nach dieser Entspannung die Linienbildung aus neuem Bewegungsansatz, z. B.:

Nr. 47. Suite für Cello in C-Dur, Präludium:



Nach dem Thema folgt bei diesem Beispiel im zweiten Takt neue Wiederaufnahme der Bewegung; hierbei findet der durchwegs abwärtsgerichtete Bewegungszug des Themas einen Ausgleich in der Bewegungsrichtung überhaupt erst in der Fortspinnung.

Das Auftreten von Sequenzen im Laufe der Fortspinnung.

Indem die Fortspinnung eine Bewegungsauswirkung aus dem Thema darstellt, erscheint als sehr häufige technische Arbeitsweise das Entwickeln von Sequenzen, d. h. gleichartiger melodischer Bildungen, die sich in gewissen sinnfälligen Folgen einander anreihen, am einfachsten in gleichmäßig ansteigender oder absteigender (diatonischer oder chromatischer) Folge[1]. Solche Sequenzen liegen z. B. schon in der angeführten Fortspinnung: Nr. 44, Takt 5—11.

Die Technik der Sequenz birgt bei Bach außerordentliche Subtilitäten. Im Zuge der Linienausspinnung gewinnt sie bei ihm niemals irgendwie den Charakter des Mechanischen. Zunächst ist

[1]) Für Schüler birgt die Sequenz stets die Gefahr der Öde und spannkraftsloser Melodieentwicklung. Verfehlt ist immer in kompositorischen Arbeiten das Anwenden der Sequenz um ihrer selbst willen, das Anstücken gleichartiger Tonfolgen bloß als Mittel zur weiteren Verlängerung melodischer Linien. Das Sequenzieren führt dann immer zu langweiliger Gleichförmigkeit und totem Fortleiern melodischer Tonfälle, wenn nicht als erste und wesentlichste Grundlage der Fortspinnung aus der Linienkunst der alten Meister das stetige Entwickeln von Spannkräften und treibender Bewegung erfaßt und hieraus auch die Sequenz selbst entstanden ist. Im pädagogischen Vorgehen ist sie daher nur scheinbar eine Erleichterung des Arbeitens, als ein äußerer technischer Behelf, in Wirklichkeit birgt sie gerade für Schüler enorme Schwierigkeiten, weil im Sequenzieren durch eine sinnfällige äußere Erscheinung das innere Wesen des Formens, die tieferen bestimmenden Kräfte der Gestaltung verdrängt werden.

die Richtung des Sequenzierens, auf- oder absteigende Folge von Bewegungsphasen, durch andere Erscheinungen bestimmt, die nichts mit dem Auftreten von Sequenzen selbst zu tun haben, durch das Empfinden ausgleichender Bewegungsentwicklung. Eine erste Forderung für die Fortspinnung nach dem Thema liegt in der stetigen Belebung des melodischen Flusses. Aus diesem Grunde bildet sich die Sequenz in der Regel aus denjenigen Linienphasen oder Teilmotiven des Themas, welche die größte Belebungskraft und lebhafteste Bewegung in sich tragen.

So wird im folgenden Beispiel der aufsteigende Bewegungszug des zweitaktigen Themas durch eine langsam absteigende Fortspinnung ausgeglichen, u. zw. in Form einer Sequenz, die aus dem belebtesten Teilstück des Themas, den Sechzehnteln des 2. Taktes, gebildet ist:

II. französische Suite, Sarabande:

Nr. 48. Thema:



Gewinnung von Fortspinnungssequenzen aus dem belebtesten Bruchstück des Themas zeigt auch das folgende Beispiel; die schnellste Bewegung des Themas (erster Takt) liegt in den Sechzehnteln: vom dritten Takt an Fortspinnung dieser motivischen Sechzehntelbewegung in halbtaktigen Sequenzen:

Suite für Violine in D-Moll, Gigue:

Nr. 49. Thema:

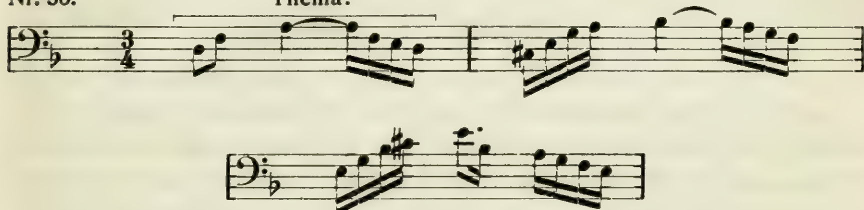




Einen interessanten Fall von Sequenzbildung, der für das allgemeinste Prinzip der Fortspinnung nach dem Thema, die Auswirkung und Entwicklung der in diesem liegenden Bewegungen kennzeichnend ist, zeigt das folgende Beispiel:

Suite für Cello in D-Moll, Präludium:

Nr. 50. Thema:



Das ganze Thema erscheint hier zu Anfang in dreimaliger Sequenz. Das Thema selbst besteht in einer über Dreiklangsintervalle ansteigenden und diatonisch absteigenden einfachen Bewegung; die Wiederholung dieser Linienwellung in der Sequenz zeigt nun zugleich eine Weitung und wachsende Auswirkung der Formkraft, nämlich die gleichen Bewegungszüge in jedesmal breiter ausgreifenden Wellungen. Dasselbe liegt im folgenden Fall vor; die Fortspinnung beginnt mit einer Zerrung der Themenzüge vom ersten Takt über weitere Intervall-Dimensionen:

Suite für Cello in C-Moll, Sarabande:

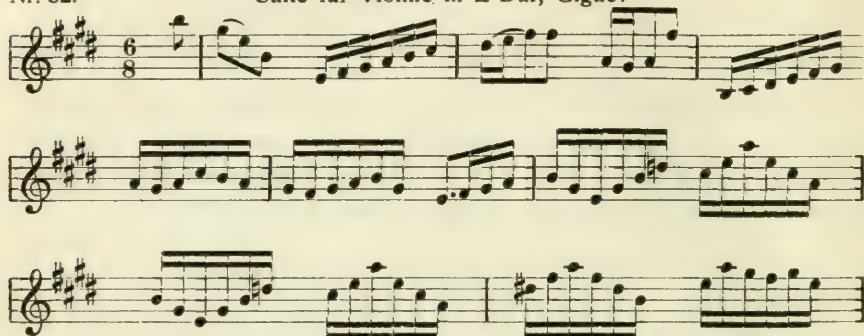
Nr. 51. Thema:



Bewegt sich ein Thema in verschiedenen Belebungsmaßen, so knüpft sich aber die lineare Weiterentwicklung nicht nur dann an die schnellsten Teile, wenn sie eine Sequenz darstellt, sondern für die Fortspinnung ist es überhaupt, auch wenn eine freiere moti-

vische Fortspinnung vorliegt, typisch, daß sie zunächst nach dem Thema diejenigen Bruchstücke verarbeitet, welche die r a s c h e s t e B e w e g u n g enthalten, z. B.:

Nr. 52. Suite für Violine in E-Dur, Gigue:



Wenn daher auch mit dieser, aus der Spannkraftsentwicklung hervorgehenden Linienfortspinnung der fortlaufende, ungebundene melodische Fluß des polyphonen Stils gegenüber der klassischen Liedsymmetrie als ein weitaus großzügigeres, freieres und allgemeineres Formprinzip erscheint, dessen Technik sich in kein enges System zwängen läßt, so erstrekt sich nichtsdestoweniger auch über den größeren Zug einer breiten Fortspinnung, ähnlich wie schon innerhalb der kleineren Dimensionen des Themas selbst zu beobachten, ein im Stilempfinden beruhendes formales Gleichgewicht, welches zwischen den einzelnen Linienphasen herrscht und darauf beruht, daß die Spannkraft und Formungsenergie, die in den thematischen Gebilden liegt, ihre stetige volle Auswirkung erlangen. Das Formgefühl beruht in einem feinen Empfinden, das die inneren melodischen Spannungsverhältnisse ausgleicht, das einen thematischen Anschwung in der Fortspinnung zur Geltung kommen und umgekehrt auch nicht ein Thema über seine wirkende Kraft hinaus zu längeren Bildungen sich dehnen läßt; die in den Bewegungszügen liegende latente Energie des Themas wirkt daher in die Dimensionen der Form.

Die thematisch-motivische Technik in der melodischen Fortspinnung.

Eine weitere Eigentümlichkeit dieser melodischen Fortspinnung betrifft die t h e m a t i s c h - m o t i v i s c h e V e r a r b e i t u n g s t e c h n i k innerhalb der Linienentwicklungen. Hier herrscht eine Ver-

schiedenheit gegenüber der klassischen Verarbeitungsweise, die gleichfalls in ihren Wurzeln auf die Gegensätze von der Technik der Gruppierung und des fließenden Übergangs, wie alle Eigentümlichkeiten der beiden Linienstile, zurückgeht.

Schon bei den angeführten Beispielen trat hervor, daß in der Fortspinnung nur teilweise ein schwacher oder deutlicherer Anklang an die thematisch-motivischen Züge selbst vorliegt. Auch in dieser Technik der motivischen Durcharbeitung liegen wieder bei der melodischen Kunst der Polyphonie die tieferen Schwierigkeiten; denn in der einstimmigen Ausspinnung ist die motivische Einheitlichkeit im Ganzen in einer viel allgemeineren Art festgehalten und über die Linienentwicklung durchgeführt als bei den Klassikern, und auch die Anklänge an das Motiv verfließen oft in viel weitere Abweichungen vom ursprünglichen motivischen Grundzug.

Diese motivische Technik innerhalb der melodisch-einstimmigen Fortspinnung ist aber zunächst auch von der Motivverarbeitung in der Mehrstimmigkeit Bachs zu unterscheiden. Schon von alters her bildete sich im mehrstimmig imitatorischen Stil eine Technik heraus, die in der Verwendung einzelner Thementeile besteht, welche gesondert auftreten. Namentlich in Bachs Instrumentalwerken, den Fugen, vor allem auch in den „Brandenburgischen Konzerten" ist diese Durchführungsart, in der einzelne kleinere Teile des Themas die Verarbeitungsgrundlage abgeben, etwas Typisches. Während aber hier die Themenbruchstücke unmittelbar als für sich bestehende, kleinere motivische Bildungen in das Gewebe der Stimmendurchführung eintreten, liegt in der einstimmigen Ausspinnung eine andere Art des motivischen Anklangs vor, indem der Linienzug sich allmählich, in fließendem, unmerklichem Übergang thematischen Zügen nähert und ebenso in stetiger Entwicklung wieder aus diesen in neue Bildungen überleitet.

Dieser Gegensatz zwischen motivischer Technik in der einstimmigen melodischen Fortspinnung zur Verarbeitung selbständig auftretender Bruchstücke innerhalb einer Mehrstimmigkeit konnte sich aber in der Polyphonie und bei Bach deswegen nicht zu durchgängiger scharfer Sonderung ausprägen, weil hier die Mehrstimmigkeit selbst auch in ihren melodischen Stimmenzügen von jener allmählichen motivischen Überleitungstechnik durchsetzt ist. Beide Arten der thematischen Verarbeitung, selbständiges Auftreten von Thementeilen, wie auch fließender melodischer Übergang zu

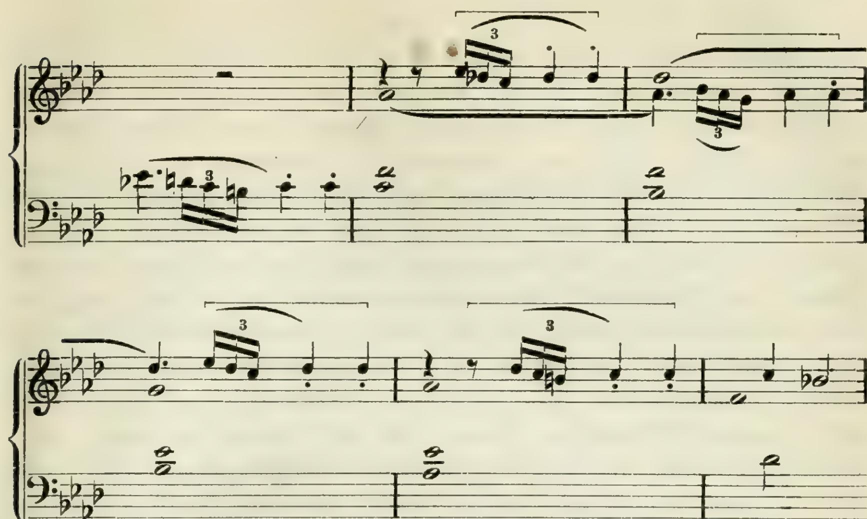
thematischen Anklängen innerhalb der Linien, kommen daher in Bachs Mehrstimmigkeit vor.

Hingegen erscheint in der späteren, *klassischen* Arbeitsweise die Technik selbständig auftretender Themenbruchstücke zu viel schärferem, kennzeichnenderem Gegensatz gegenüber der motivischen Technik in Bachs einstimmiger Fortspinnung ausgeprägt, aus Gründen, auf die später zurückzukommen sein wird. Auch greift hier dieses Verfahren auf die *melodische* Kunst selbst über. Daher können auch hier die Eigenarten von Bachs melodischer Technik zunächst aus einem scharfen Gegenbild heraus am deutlichsten belichtet werden, indem ihrer Beobachtung die *klassische* Motivtechnik in ihren Hauptmerkmalen vorangestellt wird.

Typisch für die motivische Weiterführung eines klassischen Themas ist die Zerteilung in seine Motive und Motivteile und die Anknüpfung an den letzten Thementeil. Bruchstücke aus dem Thema werden herausgehoben, an das Vorangehende angereiht, häufig sogar in ziemlich unveränderter, mehrmaliger Wiederholung, und zwar Bruchstücke, wie sie sich nach der Akzenteinordnung von selbst absplittern, z. B.:

Beethoven, Sonate Op. 2. Nr. 1:

Nr. 53.



(Die Bruchstücke mit ⌐——¬ gekennzeichnet.)

Der große, kraftvolle rhythmische Schwung des Themas verliert sich in das Nachhallen thematischer Teilbildungen, deren rhythmische Stellung sich hierbei stets in das weiter pulsierende, gleichmäßige, zweitaktige Akzentgerüst einfügt.

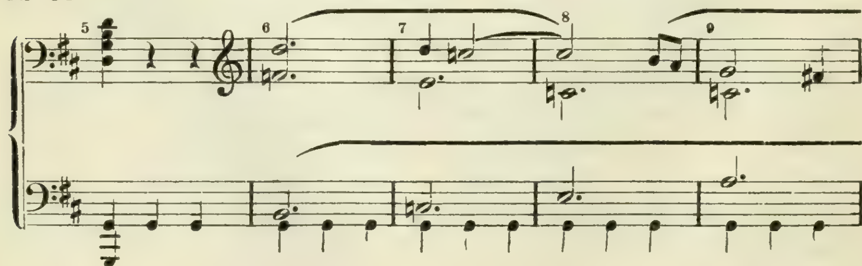
Die motivische Zerkleinerungstechnik Beethovens als Konsequenz aus dem klassischen Melodieprinzip.

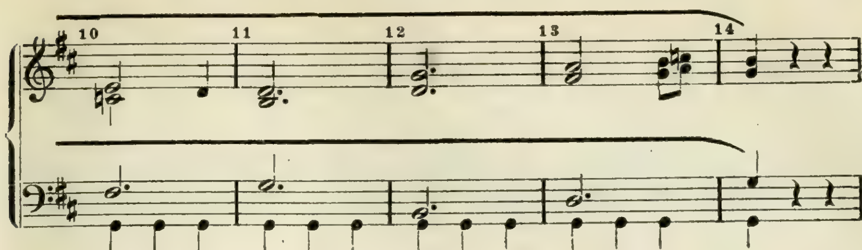
Dieses motivische Verarbeitungsprinzip liegt in dem Wesen der liedmäßigen Melodik selbst begründet; das klassische Thema ist schon durch seine stetigen Einkerbungen zu dieser Zerteilungstechnik bestimmt. Im Pulsieren der Akzentschläge liegt schon Anstoß und Vorbereitung zu einer solchen Zerspaltung des Themas in seine Teilmotive, in welche es wie von selbst zerbröckelt. Die zweitaktig akzentuierte Melodie ist ihrer technischen Beschaffenheit nach „spröde", wie die polyphone mit ihren stetigen Übergängen und linearen Entwicklungen von unbegrenzter Schmiegsamkeit. Wie die klassische Melodik mit ihren Einkerbungen einerseits im Hinblick auf die Entwicklung zu großen Formen schon den Willen zur Gruppierung in sich trägt, so wirkt andrerseits ihre Grundbeschaffenheit hier in umgekehrter Richtung zerteilend ins Kleine und Einzelne.

Charakteristisch ist hierbei wieder nicht nur die Verarbeitung von Themenbruchstücken nach den taktmäßig-rhythmischen Sonderungen, sondern auch der für die ganze klassische Technik kennzeichnende Grundzug konsequenter Weiterbildung dieses Prinzips in einer gleichmäßig nach halbierenden Zerteilungen fortschreitenden motivischen Absplitterungstechnik. Denn aus dem im klassischen Thema latent vorgebildet liegenden Zerfallen in rhythmisch stets gleichartig verkleinerte Bruchstücke geht das zu höchster Kunst entwickelte Prinzip der klassischen thematischen Durchführung hervor, das aus dem Thema durch fortschreitende Verkleinerung und Verarbeitung der letzten Motivteile stetig neue Bildungen gewinnt. Insbesondere Beethoven entwickelt diese Technik zu ihrer letzten Vollendung. Zwar reift hier dieses technische Verarbeitungsprinzip innerhalb motivischer Durchführungen durch eine Mehrstimmigkeit, es wird jedoch beim klassischen Stil im Gegensatz zur Fortspinnung der melodischen Linie des polyphonen Stils auch für die einstimmig-melodische Verarbeitungstechnik bestimmend, da in der homophonen Schreibweise im allgemeinen immer nur eine Stimme als die führende Melodie vorherrscht, somit auch der melodische Hauptzug diese Merkmale aufweist. Als ein vereinzelt herausgegriffenes Beispiel, das zugleich einen extremen Fall dieses Prinzips darstellt, diene die Durchführung des I. Satzes aus der D-Dur-Sonate von Beethoven, op. 28. Im folgenden ist der Einfachheit halber nur der melodische Hauptzug aus dem Durchführungsteil der Sonate herausgefaßt, ohne Anführung aller übrigen harmonischen und kontrapunktischen Entwicklungen, (die an Hand der Sonate zu verfolgen sind).

Sonatenthema zu Beginn (5. Takt) der Durchführung (im folgenden sind die Takte von dem Durchführungsteil an, beim Wiederholungszeichen beginnend, gezählt:)

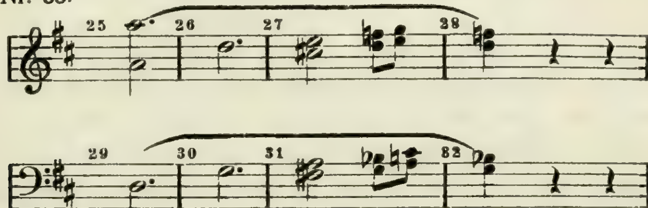
Nr. 54.





Das gleiche Thema folgt zunächst nochmals in den Takten 15—25 der Durchführung. — Hierauf nur die v i e r letzten Takte, erst in den Oberstimmen (Takt 25—28), dann in den Unterstimmen (Takt 29—32):

Nr. 55.

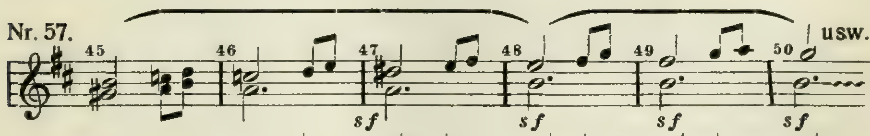


Dann ein drittesmal im Baß (Takt 33—36).
Hierauf nur mehr abermals die H ä l f t e davon, die beiden letzten

Nr. 56.

Takte: 

in motivischem Spiel zwischen Ober- und Unterstimmen viermal wechselnd (Takt 37—44). Vom Takt 45 an eine neue Absplitterung; von dem zweitaktigen Bruchstück, das in diesem Takt auftritt:



erscheint fortan, nur mehr als weiterer selbständiger Bruchteil das mit ⌐—¬ bezeichnete, aus den beiden Auftakt-Achteln und deren Auslösung

auf der betonten Taktnote bestehende Motiv  in drängender Steigerung bis Takt 57 der Durchführung verarbeitet. Von Takt 57 an eine weitere rhythmische Zusammendrängung:



in der tieferen Mittelstimme eine rhythmische Umkehrung des letzten Teilmotivs, die Takt für Takt mit dem akzentuierten Ton beginnt, und mit den Auftaktachteln ausklingt; diese Motivverarbeitung erscheint zugleich in Engführung zusammengedrängt mit einer (im Anfangston zu Viertelwert verkürzten) Umkehrung der Figur in der oberen Mittelstimme, so daß als Endbewegung jeden Taktes nur mehr die erste Hälfte des letzten Bruchstücks, die Figur der beiden Achtel, vordringt; hierzu tritt die Verbindung der ganzen motivischen Verkleinerung und Zusammendrängung mit der rhythmischen Erhitzung durch die Synkopenwirkungen der *sf* auf jedem zweiten Taktviertel, die sich in den oberen Stimmen zwischen die Sforzando-Akzente der Haupttaktteile in den tieferen Stimmen einschieben. In dieser erhöhten, kurzatmigen Spannung ist die Durchführung bis zu ihrem 77. Takt gesteigert; von Takt 78 an aber eine noch stärkere Zusammendrängung:



Von den synkopischen Motiveinsätzen der Gruppe 57—78 schwindet hier selbst die Achtelfigur, das letzte rudimentäre melodische Fragment aus dem Thema, und es bleibt nur mehr der Rhythmus der synkopischen Einsätze selbst, auf deren Schlag nunmehr in abwärts sinkenden Lagen der Fis-dur-Akkord angetönt ist; nicht nur die melodische Entwicklung ist bis zu dieser letzten Unterdrückung der melodischen Bewegung selbst fortschreitend verkürzt worden, sondern auch das harmonische Geschehen steht bis zum Takt 94 der Durchführung still, und zwar schon von Takt 57 an, so daß von dem ganzen ursprünglichen Thema nichts mehr als ein rhythmisches Nachhallen übrig ist, das nur durch die anspannende fortschreitende Zusammendrängung des Themas auf seine letzten Motivteile als ein Zusammenhang des Hörens empfunden wird.

Sogar dieses rhythmische Nachhallen verliert sich von Takt 89 an bis zum Takt 94 noch weiter in das bloß mehr von drei zu drei Takten auftretende synkopische Anschlagen des Fis-dur-Akkordes:

Nr. 60.



Die ungeheure Kunst dieser fortschreitenden Verkürzung liegt bei diesem Ausklang der Durchführung (welcher nach kurzem Zwischensatz, Takt 95—106, der Wiedereinsatz des Sonaten-Hauptteiles mit dem Thema folgt,) darin, daß dieses letzte schwache Anschlagen eines einzigen Akkordes überhaupt noch als ein letzter Rest aus dem Thema verspürt und verstanden wird.

In diesem Prozeß konstanter Zusammendrängung beruht die erhitzte Steigerung des ganzen Durchführungsteiles in diesem Sonatensatz. Indem Beethoven (von Takt 78 an) nur mehr das Anschlagen der Akkorde selbst als Andeutung der bis dahin kraftvoll pulsierenden synkopischen Rhythmen wirken läßt, konzentriert er den letzten kleinsten Motivteil selbst, die Figur der beiden Achtel, noch bis auf den innersten Grundkern. Damit zeigt sich zugleich aus dieser

unvergleichlich genialen, das Verarbeitungsprinzip bis in seine allerletzten Konsequenzen treibenden Durchführung besonders deutlich wie das tiefste Grundempfinden der klassischen Melodik das Pulsieren der Akzente ist.

Zwar ist, wie erwähnt, das Prinzip der gesonderten Verarbeitung selbständiger Bestandteile des Themas der polyphonen Mehrstimmigkeit, wenn auch nicht in so extremer Konsequenz und als die spezifische Arbeitsweise wie bei Beethoven, keineswegs etwas Fremdes und schon in frühen Anfängen einer kunstvollen Mehrstimmigkeit vorgebildet; nur mußte die Technik der Verwendung von Teilbruchstücken eines Themas von dem Augenblicke an die bestimmte Umformung zur gekennzeichneten klassischen Entwicklung gewinnen, wo mit dem Ende der polyphonen Epoche die in rhythmischer Akzentuierung wurzelnde Melodik in die Kunstmusik einbrach. Denn besteht bei der Polyphonie gegenüber der späteren klassischen Technik ein Unterschied vor allem darin, daß die Zerteilung des Themas in seine motivischen Phasen, dem Grundcharakter der älteren Linienbildung entsprechend, von einer nach rhythmischen Akzenten vorgezeichneten Sonderung unabhängiger ist, so mußte mit dem von symmetrischen Akzenten in seiner Formung bestimmten Melodieprinzip auch die ganze Motivtechnik mit innerer, durch die melodischen Stilgrundlagen bedingter Notwendigkeit eine Richtung erhalten, welche zu der nach rhythmisch-taktmäßigen Teilwerten fortschreitenden Absplitterung der letzten Motivteile führte, allmählich bis zu der Konsequenz jenes Verfahrens gelangend, das Beethoven (besonders in seiner letzten Schaffensperiode) zielbewußt herausarbeitet.

Technik des thematischen Übergangs in der Fortspinnung und ihr Zusammenhang mit dem Linienstil der Polyphonie.

Anders ist das Bild thematischer Einheitlichkeit im polyphonen Stil über den einstimmigen Linienverlauf gebreitet, wo die Fortspinnungstechnik mit ihrem Grundzug fließenden Übergangs eine viel mehr von greifbarer Gesetzmäßigkeit gelöste motivische Verarbeitungstechnik zeigt. Die Linie ist nicht nach klassischer Stilart von einer Aneinanderreihung scharf in ihrer Folge zu sondernder und mit den rhythmischen Taktabschnitten in der Gliederung zusammenfallender Thementeile und Teilmotive beherrscht. Was

hier vielmehr einen thematischen Zusammenhang über eine längere Fortspinnung wahrt, ist eine tiefer greifende und in allgemeineren Zügen sichtbare Umgestaltung der thematischen Linien. Es ist mehr der in ihrer Bewegung liegende charakteristische Grundzug, welcher von dem Thema und seinen Motiven aus in die weitere Linienausspinnung dringt und den konstanten Fluß der Fortentwicklung beherrscht, teils in deutlichen Nachahmungen, teils in weitaus vageren Umspielungen und gewissen Annäherungszügen.

Bach läßt die bestimmte Physiognomie, die in einem Thema liegt, allmählich sich zu Ähnlichkeitszügen auflösen. Aus charakteristischen Linienbewegungen, welche Merkmale und Züge aus dem Thema wiederspiegeln, mögen diese nunmehr in besonders prägnanter rhythmischer Bewegungsform oder mehr in der Plastik der Linienformung liegen, ersteht das Hereinwirken des motivischen Gehalts in das freie Weiterströmen des melodischen Flusses. Sie geben dem Linienverlauf sein Gepräge, aus dem die Verwandtschaft mit dem Thema und die Herkunft aus diesem hervortritt An konkreten Beispielen ist dieses Verfahren leicht zu beobachten Man vergleiche z. B. darauf hin das Präludium aus der Suite für Violine in E-dur; Thema s. Beispiel Nr. 45. Der dritte Takt, der mit der Auflösung der Themenbewegung in das Belebungsmaß der raschesten Teile vom Thema, der Sechzehntel, beginnt, zeigt bereits ein solches Hereinspielen eines Anklanges aus dem Thema, indem unter dem wiederholt angetönten h die Viertelbewegung:  durchbricht. Das Vorleuchten des Themas ist aber im Laufe der ganzen freien Fortspinnung wahrzunehmen; immer wieder verdichten sich die Züge der gleichförmig in Sechzehnteln entwickelten Bewegung zu Annäherungsformen an das Thema, die bald deutlicher vorbrechen, bald ins Unbestimmte verfließen. So verläuft nach reicheren Differenzierungen die Bewegung in den Takten 29/30 des Satzes folgendermaßen:

Nr. 61.



die akkordlichen Konturen des Themas (in Umkehrung und Verkleinerung) wieder andeutend (zweites und drittes Taktviertel). Diese

Bewegungsart führt unmerklich und allmählich in Bildungen über, die kaum mehr, oder nur mehr in fern anklingender Annäherung, mit den thematischen Zügen zusammenhängen, wie Takt 39—41:

Nr. 62.



dann wieder in klarere Abhängigkeit der Formung vom Thema einmündend, wie Takt 43 ff. Eine spätere Stelle (Takt 85—88) des Satzes zeigt wieder jene Kunst eines allmählichen Übergehens aus einer vom Thema noch abhängigen Linienführung in freie Weiterbildung:

Nr. 63.



In solchen und ähnlichen Übergangserscheinungen ist durch den ganzen Satz eine oft nur mehr ganz lockere und doch charakteristische Abhängigkeit vom Thema zu verspüren, bis in die Schlußtakte hinein:

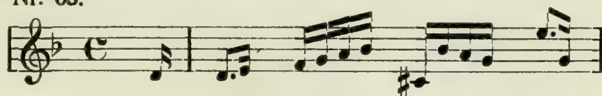
Nr. 64.



Es ist sogar bei dieser Art der motivischen Annäherungen nicht einmal wie bei der mehrstimmig imitatorischen Technik immer möglich, eine der mit typischen Umgestaltungsweisen und bestimmtem

technischem Ausdruck zu kennzeichnenden motivischen Verarbeitungsweisen, wie z. B. Umkehrung, Verkleinerung, Vergrößerung etc. bei den jeweiligen Veränderungen und thematischen Anklängen als das vorliegende Verfahren festzulegen; charakteristisch für die alte Linienkunst ist eine oft viel vagere Unbestimmtheit der thematischen Annäherungen. Der Grundzug der alten Linienkunst ist wie in allem auch hinsichtlich des Widerspiegelns vereinheitlichender thematisch-motivischer Züge eine in allgemeineren Erscheinungen beruhende Kunst der Übergänge, die oft genug in ihren subtilen Feinheiten mehr zu erfühlen als in technischen Spezialformen auszuprägen und zu formulieren ist.

Oft sind es bei diesem Verfahren motivischer Ausspinnung (im Gegensatz zur klassischen Arbeitsweise, die mit Vorliebe gerade den charakteristischen Kern aus dem Thema und Motiv herausfaßt), vielmehr unscheinbare Bewegungszüge aus dem Thema, die herausgegriffen und der motivischen Verarbeitung in den Annäherungsbildungen zugrunde gelegt werden und die dann um so eher, indem sie an sich wenig Vortretendes bieten, jene Technik eines allmählichen, unmerklichen Verfließens aus der thematischen Kernbildung fördern. So treten beispielsweise in der Allemande aus der Suite für Violine in D-moll mit dem Thema:



bei den folgenden Takten aus der Fortspinnung leichte, im fortlaufenden Fluß kaum merklich sich abhebende Anklänge an den Linienteil hervor, der an sich gerade im Thema nicht zu den besonders markanten Teilen gehört (Takt 24 des Satzes):

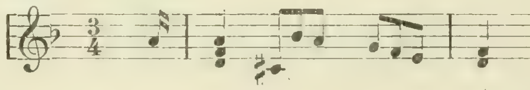


Das klassische Thema zerspaltet sich, das Thema der älteren Linienkunst zersetzt sich. Bach läßt das Thema in der

melodischen Fortspinnung allmählich sich auflösen, während es bezeichnenderweise die klassische, speziell Beethovens Technik, aus den Grundlagen der klassischen Melodik heraus, im Gegenteil immer konzentrierter in seinen letzten Motivteilen wirken läßt. In der Fortspinnung liegt weniger eine Tendenz zur Zusammendrängung als im Gegenteil zu einer Verbreiterung.

Vor allem ist auch die rhythmische Veränderung beim alten Stil von allem Anfang an im Vergleich zur klassischen Arbeitsweise durchgreifender, wie ja überhaupt das vorklassische Thema nicht so sehr an bestimmte Taktschwerpunkte gebunden ist, und die motivischen Bewegungszüge ihre Steigerungshöhepunkte unabhängiger von der Takt-Akzentuierung entwickeln. Im Gegensatz zur strengen motivischen Arbeit innerhalb der polyphonen Mehrstimmigkeit, besonders der fugierten Formen, ist bei der einstimmigen Linienfortspinnung mehr von einem motivischen Unterempfinden zu sprechen, welches im Lauf der Linienentwicklung zu einem Aufscheinen des thematischen Linienbildes führt, das in seinen charakteristischen Umrissen bei der Weiterentwicklung der Linie vorschwebt und in dessen Bann die Fortspinnung steht. Aus seinen Grundzügen verliert sich wieder die fortlaufende Übergangsentwicklung zu ferneren Umgestaltungen und neuen Bildungen. Dieses Verfahren tritt besonders bei solchen Linienfortspinnungen entgegen, die in gleichförmigen metrischen Belebungsmaßen verlaufen. Eine solche allmähliche Zersetzung des Themas der Corrente aus der Suite für Violine in D-Moll:

Nr. 67.



zeigt z. B. die folgende gleichförmig fortlaufende, an die Triolenrhythmen des Themas anknüpfende Bewegung aus der Fortspinnung (Takt 17):

Nr. 68.





Das Thematische verströmt und verbreitert sich oft über lang ausgesponnene Strecken, ohne daß eine bestimmte Abgrenzung für die Wirkungsweite eines Motivs festzulegen wäre. Bei der Linie der polyphonen Kunst ist alles mehr im Fluß, so auch die thematischen Anklänge; so sind im letzten Beispiel (Nr. 68) die ersten drei Takte noch merklich beeinflußt von den (in Beispiel Nr. 67 mit ⌐——⌐ bezeichneten) Zügen des Themas, während dieses schon im nächstfolgenden, vierten Takt nur mehr als leises Unterempfinden in fernem Anklingen zugrunde liegt, und der fünfte Takt sich schon aus Zügen weiterentwickelt, die in den vorangehenden Takten bereits in Abweichung von den motivischen Bewegungszügen entstanden waren.

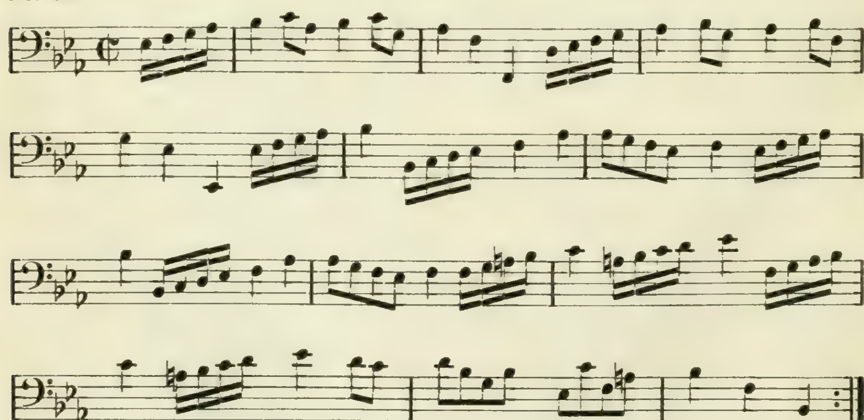
Während innerhalb der klassischen Arbeitsweise beim Wiederauftreten eines Motivs, mag es noch so sehr in Zeichnung und Zeitmaßen und auch sonst verändert sein, stets seine Umgestaltung mit der Urform im Hauptthema selbst zusammenhängt und unmittelbar aus diesem gewonnen wird, ist es für die motivische Arbeit im älteren Linienstil mit seinem fortlaufenden melodischen Zug wesentlicher, daß sich die Weiterspinnung vor allem aus dem unmittelbar Vorhergehenden in natürlichem Fluß und Übergang entwickle. Innerhalb eines Themas selbst stehen zwar häufig Kontrastmotive gegeneinander, aber die einstimmig-melodische Weiterspinnung ist von der Technik allmählicher Übergänge beherrscht.

Besteht ein Thema aus mehreren Motiven, so herrscht in der Fortspinnung oft ein besonders kunstvolles Überfließen von Anklängen aus einem dieser Motive in Annäherungen an das andere. Indem die fortschreitende Entwicklung eines Linienzuges aus Bann und Abhängigkeit eines Motivs allmählich heraustritt, erstehen erst verschwommene Anklänge an das andere, kontrastierende Motiv, die sich ebenso allmählich und unmerklich bis zur vollen Verdeutlichung seiner Bewegungszüge verdichten. Man beobachte z. B.

daraufhin im ganzen Präludium der Suite für Cello in C-Dur das ungemein kunstvolle, wiederholte Übergehen und Ineinanderfließen von Entwicklungen aus dem ersten motivischen Teil des Themas (s. Beispiel Nr. 47), der diatonischen Skalenbewegung, in Entwicklungen des zweiten, in akkordlichen Konturen gehaltenen motivischen Teiles.

Die ganze Verschiedenheit zwischen der in der Kunst von Übergangsentwicklungen beruhenden Arbeitsweise Bachs und der klassischen Technik der Themenzerteilung ist in den abweichenden Grundlagen des Melodischen überhaupt, kinetischer und rhythmischer Energie, begründet. Zu einer dem klassischen Verfahren entsprechenderen Arbeitsweise, die Fortführung eines Themas durch selbständig auftretende Thementeile herzustellen, kommen bezeichnender Weise daher bei Bach in solchen vereinzelten Sätzen leichte Annäherungen vor, die einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tanz in Form und Charakter besonders sinnfällig wahren, auch eine schärfere Rhythmik des Tanzes, als auch im allgemeinen die stark stilisierten, längst nicht mehr als unmittelbar dem Tanz dienende Musik gedachten Suitensätze. Solchen Charakter trägt z. B. mit ihrer derben, schweren Rhythmik die Bourrée I. aus der Suite für Cello in Es-dur, in welcher Ansätze zu dieser Verkleinerungstechnik auftreten:

Nr. 69.



In den klassischen Formen liegen überhaupt für sich fortgesponnene melodische Linienzüge von längerer Ausdehnung und Selbständigkeit viel seltener vor; Ansätze zu Linienverspinnungen, die noch eine gewisse Verwandtschaft mit

der älteren, vorklassischen Fortspinnungstechnik zeigen, finden sich bei den Klassikern öfter in den (von den Kompositionslehren gewöhnlich als „Gang“ bezeichneten) melodischen Überleitungsbildungen der Instrumental-, besonders der Klaviersätze. Es sind melodische Passagen, die von einer Themengruppe aus zur nachfolgenden führen und sich auch motivisch aus dem vorangehenden Teil entwickeln, oft sogar im Lauf ihrer Ausspinnung den nachfolgenden Teil, zu welchem die Überleitung zielt, motivisch bereits voraus anklingen lassen. Sie finden sich in vielen Sonaten, am häufigsten und in längeren Entwicklungen in Rondoformen. Nicht immer verleugnen bei den Klassikern diese Passagen das Spielerische, das noch ihre Herkunft aus dem sogenannten „galanten Stil“ der an „Manieren“ und äußerem Figurenwerk reichen Schreibweise verrät, als deren Hauptvertreter Bachs Sohn Phil. Emanuel gilt; auch bei den klassischen Meistern tragen sie oft den Charakter „brillanter“, technisch dankbarer Läufe und stellen innerhalb der Form selbst Übergänge auch im Sinne einer Entspannung der ganzen Konzentrationskraft dar, die in den Hauptgruppen der Sätze liegt. Mit der älteren Technik der Linienfortspinnung und ihrer großen Kunst fortwährender gewaltiger Spannungen haben sie daher mehr äußerliche Gemeinsamkeiten.

Im Laufe eines einstimmigen Satzes pflegt bei Bach das Thema selbst in seiner Urform und vollen Schärfe nach solchen längeren Ausspinnungsteilen erst wieder mit dem Einsatz eines neuen Formabschnittes aufzutreten; nach dem ersten, durch ein Wiederholungszeichen abgetrennten Teil eines Satzes ist meist das Thema selbst (und zwar hier gewöhnlich in der Dominante), als Einleitung des nachfolgenden Teiles wiederzufinden, oft hier auch in seiner genauen und prägnanten Umkehrungsform. Ebenso pflegt Bach gegen den Schluß des Satzes oder auch einzelner Satzabschnitte die Züge der Linienführung wieder der Themengestalt stärker anzunähern, mitunter leitet er zum Schluß wieder zu kraftvollem Ausklang mit dem Thema selbst über.

Siebentes Kapitel.

Die Entwicklung zu linearen Steigerungen.

Die äußere Formanlage des polyphonen Stils im Prinzip der Steigerungen begründet.

Die Gesamtform der einstimmigen Sätze bei Bach ist so angelegt, daß der erste Teil, in den Dimensionen gewöhnlich annähernd ein Drittel des ganzen Satzes, bis zu einem vollen Abschluß auf der Dominante oder auf der Wechseldominante führt, die sich mit dem Einsatz des mittleren Teiles dann selbst in die

Dominante auflöst; auch die harmonische Entwicklung gegen die Dominante zu erfolgt hierbei, wie alle Übergänge im polyphonen Linienstil, in allmählichem Überfließen; gewöhnlich geht der Wendung zur Dominante eine Wendung in die Paralleltonart voraus, und zwar ziemlich bald nach dem Anfang des Satzes; mitunter führt schon die unmittelbare Fortspinnung des Themas nach der Parallele; der mit der Dominante und der Wiederkehr des Hauptthemas (oder seiner Umkehrungsform) einsetzende Mittelteil enthält in allem intensivere Steigerungen, höheren Reichtum der Entwicklung und Verarbeitung, so auch größeren Reichtum in der Modulation, oft verhältnismäßig weite tonartliche Abschweifungen. Die ganze Belebung, welche in diesem Mittelteil der Linienausspinnung liegt, geht allmählich in ruhigere Linienführung über, die auch in den motivischen Zügen der Grundform des Themas wieder näher stehen und wieder in der Haupttonart gehalten sind; vom mittleren Teil ist dieser Schlußteil in der Regel nicht durch Teilabschluß und markanten Einschnitt in der Linienbildung gesondert, wie der erste Teil vom Mittelteil. Im Großen und Ganzen besteht diese Formanlage des einstimmigen melodischen Satzes in einer Entwicklung der Fortspinnung zu einer größeren, allgemeinen Steigerung, die sich wieder zur Ruhe des Anfangs entspannt. Der Mittelteil entspricht, in kleineren Maßen und Mitteln, der „Durchführung" innerhalb größerer mehrstimmiger Formen.

Dieser einfache Formtypus der einstimmigen Sätze Bachs ist mit der üblichen Bezeichnung einer zwei- oder dreiteiligen Liedform durchaus nicht glücklich gekennzeichnet, da damit eine Einstellung nach dem heterogenen Prinzip der Gruppierung vorliegt; die Kunstformen der Polyphonie, auch ihre kleinen Satzbildungen, erwachsen vielmehr aus Entwicklungen zu Steigerungen und Höhepunkten; selbst die Suitensätze bei Bach, welche eine Periodisierung zeigen, sind nach den Kriterien der Gruppenformen aus den bereits näher ausgeführten Gründen nicht bei ihren stilistischen Grundeigentümlichkeiten zu fassen.

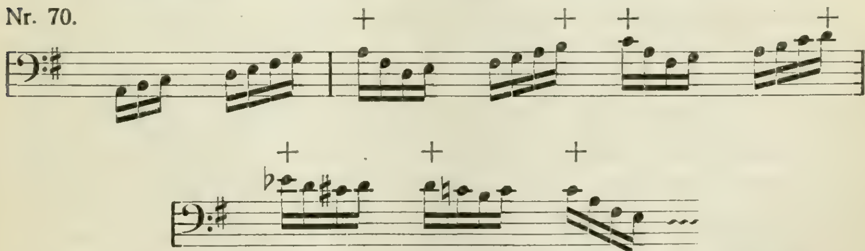
Es erübrigt, die Erscheinungen, in denen eine Steigerung zu höherer Intensität der melodischen Entwicklung liegt, selbst ins Auge zu fassen; sie sind innerhalb der Einstimmigkeit mit ihren verhältnismäßig beschränkten Ausdrucksmitteln subtiler und sind auch technisch schwieriger zu beherrschen als die Steigerungs-

mittel, welche der Reichtum mehrstimmiger Durchführungen bietet. Zunächst liegt, wie in sämtlichen musikalischen Formen, eine Steigerungsanlage im harmonischen Grundriß, der über Parallele nnd Dominante und weitere Modulationen zur Haupttonart zurückleitet. Hierbei ist die gesteigerte Intensität des Mittelteiles nicht bloß in der größeren tonartlichen Abweichung von der Haupttonart gelegen, sondern zugleich in rascherem Wechsel der modulatorischen Fortschreitungen. Die den formalen Höhepunkt darstellenden Teile der Linienverarbeitung sind andrerseits auch mitunter von einzelnen chromatischen Bewegungen im Gegensatz zu dem diatonisch meist sehr einfachen Anfangs- und Schlußteil durchsetzt, wenn auch in den kleineren einstimmigen Formen Bachs das chromatische Element stets sehr zurückgedämmt bleibt.

Melodische Steigerung; Anlage der Kurvenentwicklungen.

Die allgemeinste Form der Steigerung innerhalb der Linienbildung selbst ist aber Entwicklung nach der Höhe zu. Im Hinansteigen liegt das Wirken einer empordrängenden Energie, im Herabschweben zu tieferen Lagen ein Nachlassen der Spannung. Schon aus den Grundzügen der ersten Fortspinnungsentwicklung war aber zu ersehen, daß man sich unter diesen Steigerungen nicht durchwegs geradlinige kontinuierliche Aufwärtsbewegungen vorzustellen hat; über Kurvenbildungen entstehen lineare Steigerungen höherer Ordnung, die über die einzelnen Linienphasen übergreifen, indem sie deren Höhepunkte zu gesondertem, eigenem Entwicklungszug zusammenfassen, z. B. im nachfolgenden Bruchstück aus dem Präludium der Suite für Cello in G-dur die mit + bezeichnete steigende und wieder fallende Entwicklung:

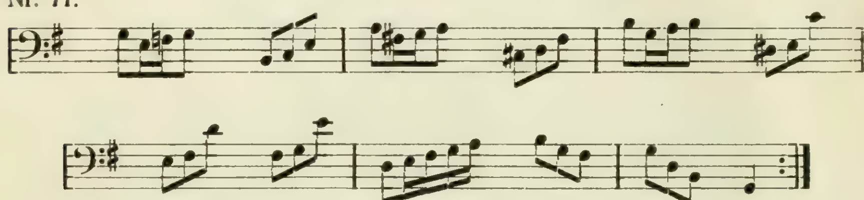
Nr. 70.



Analog erformt sich auch häufig die Linienausspinnung zu Wellungen zwischen mehrmaligen Steigerungen und Entspannungen, deren jede über einzelne Linienphasen übergreift, und die in ihrer

Gesamterstreckung in den Höhepunkten eine weitgedehnte, langatmige Steigerung darstellen. Ist einmal bei Bachs einstimmigen Linienausspinnungen der Höhepunkt solcher breit angelegten Steigerungen erreicht, so hat die lang verhaltene Auslösung der zur Kulmination entwickelten linearen Spannkraft dann meist etwas Explosives an sich, und die Bewegung stürzt von der Gipfelung des Linienzuges sehr rasch und jäh in die Tiefe zu einem Ruhepunkt hinab[1]). So folgt z. B. den Schlußtakten der Gigue aus der Suite für Cello in G-dur der breiten Steigerung bis zum Gipfelton $\bar{e}$ die rasch abwärts stürzende Bewegung der beiden letzten Takte:

Nr. 71.



Die gleiche Erscheinung liegt auch in Beispiel Nr. 1 (S. 13) in charakteristischer Weise vor.

Daher kommen bei Bach solche Kulminationspunkte übergreifender Linienphasen, die Spitzen einer längeren zusammenhängenden Entwicklung, gewöhnlich auch an den Schluß größerer Teile der Gesamtform zu liegen (also in den kleineren Formen der Suitensätze kurz vor den Abschluß des ersten Teiles oder den letzten Abschluß, seltener an das Ende des mittleren Teiles, der meist in fortlaufendem Übergang in den letzten Teil überleitet).

Aber auch wo Bachs Kurvenbildungen die einzelnen Höhepunkte der Wellungen nicht untereinander eine steigende oder fallende, zusammenhängende Linie bilden, ist als ein Hauptmerkmal seiner Linienentwicklung zu beachten, wie benachbarte Kurven nie zu dem gleichen Gipfelton hinaufragen. Diese Meidung gleich hoher Wellenbewegungen bedingt wesentlich die charakteristische Unruhe seiner melodischen Ausspinnung. Der Charakter wirbelartig hinantreibender Bewegungen, die in immer

[1]) Albert Schweitzer (a. a. O., S. 760) „Wichtig ist es, zu beobachten, daß in den gewaltigen Tonperioden, in denen Bach seine Themen konzipiert, der Hauptakzent durch eine oder mehrere vorhergehende Betonungen vorbereitet und ebenso ausgeleitet wird, nur daß die Vorbereitung gewöhnlich viel länger ist als die Ausleitung."

erneut von der Tiefe ausholenden Kurven ihrem Höhepunkt zustreben, meist auch zugleich in der Erhitzung der Bewegung zu immer kürzeren Kurven, ist für Bachs große Liniensteigerungen typisch.

Rhythmische, dynamische und chromatische Steigerungserscheinungen. Gleichzeitig mit den melodischen Steigerungen, die nach dem Stilempfinden der Polyphonie in dem Anstieg zu höheren Tonlagen liegen, ist als ein weiteres Moment wachsender Intensität der Bewegungsspannkraft auch fortschreitende Belebung des Linienflusses zu beobachten; beide Momente gehen als Ausdruck der in der Linienerformung selbst wirkenden kinetischen Energie gewöhnlich Hand in Hand, wenn auch, wie erwähnt, bei Bach ganze einstimmige Sätze vorkommen, die in unveränderten gleichmäßigen Taktwerten ausgesponnen sind und nichtsdestoweniger gewaltige Steigerungen der linearen Intensität in ihrem formalen Verlauf entwickeln. Wo aber eine rhythmische Belebung erfolgt, ergibt sich auch diese allmählich und unmerklich; rhythmische Übergänge treten nicht plötzlich und abgerissen auf; alles entsteht in Entwicklungen. Schnellere Werte schleichen sich unmerklich, erst vereinzelt, ein, dann in stetig dichterer Folge, um schließlich vorzuherrschen und aus sich selbst wieder weitere Belebungen zu entwickeln. (Mit dem Empfinden einer nachlassenden Intensität in ruhiger werdenden Bewegungswerten hängt die Verbreiterung zusammen, welche den Schlußtakten der polyphonen Werke in ihrem Zeitmaß entspricht; sie ist der natürliche Ausdruck der letzten, allgemeinen Entspannung.)

Die Steigerung durch allgemeine rhythmische Belebung durchkreuzt übrigens oft die im harmonischen Grundriß liegende Steigerungsanlage, indem die Belebung nicht im Mittelteil ihre höchste Intensität findet, sondern bis zum Schluß durchgängig gesteigert erscheint.

Ein untergeordnetes Moment ist unter den Steigerungsmitteln des alten Linienstiles in der Steigerung der äußeren Dynamik gelegen. Vortragszeichen, die sich auf Tonstärke beziehen, fehlen auch bei Bachs einstimmigen Kompositionen nahezu völlig; so enthalten die Violin- und Cellosuiten im Original nur ganz spärlich die Bezeichnungen eines *f* oder *p*, aber keinerlei Vorschriften über ein Anschwellen oder Abnehmen der Tonstärke; (wo sich solche in den gebräuchlichen praktischen Ausgaben finden, sind es Zusätze des Bearbeiters, oft, u. zw. auch in sehr verbreiteten Ausgaben, un-

glaublich stilwidrige). Diese Bezeichnungen sind für jeden, der die Werke aus dem alten Stilempfinden heraus darstellt, auch völlig überflüssig, Es erledigt sich, von einer äußeren Dynamik hier überhaupt zu sprechen, da sie sich völlig aus der inneren Dynamik der melodischen Entwicklung ergibt, die bei der Wiedergabe in der klanglichen Intensität nur ihren natürlichen Ausdruck findet. Stärkegrade und Differenzierungen ergeben sich aus den in der Linienbildung selbst liegenden Steigerungen. Es ist verfehlt, bei Bach andere dynamische Schattierungen anzubringen, als diejenigen, welche sich aus einem Mitgehen mit den Entwicklungen zu Höhepunkten von selbst ergeben. Jede Steigerung zu Höhepunkten bedeutet auch für die Wiedergabe ein Anschwellen, jede Entspannung ein allmähliches Abnehmen, jeder scharf heraustretende Linienton eine gewisse Heraushebung für sich. Wie schon hinsichtlich des Verhältnisses der linearen Betonungspunkte und der guten Taktteile zu berühren war, sind gesonderte Wirkungen von dynamischen Vortragseffekten Bachs Stil fremd. Bei der klassischen Melodie kommt der Dynamik eine ganz andere Bedeutung zu, sie tritt äußerlich hervor, als gesonderte Wirkung den Gehalt des Melodischen hebend. Und das hängt mit der Bedeutung der Akzentuierung im klassischen Melodiestil überhaupt zusammen, die sich hier von Grund auf an die Oberfläche drängt.

Auch mit der Häufung von Leittonbildungen, dem Eintreten chromatischer Schreibweise, erhöht sich die Spannkraft und Energie der Linie. In der melodischen Zeichnung sind daher Intervalle mit erhöhter Bewegungsenergie alle alterierten, da sie vermöge ihrer Leittonwirkung einen erhöhten und bestimmteren Fortbewegungsdrang enthalten. Nicht nur die Spannweite, sondern die Alterations- und Tonalitätsverhältnisse machen die erhöhte Kraft einer Linie aus. Die übermäßigen und verminderten Intervalle erzeugen stets den Charakter des Erregten im Melodischen, bringen etwas Eckiges in die Zeichnung, während auch die größeren natürlichen Intervalle aus der Dreiklangstonalität, Sexten, Oktaven, Decimen usw. immer eine Rundung in sich tragen. Das liegt darin begründet, daß die Bewegungs- und Ruheverhältnisse, die Energiezustände, das Lineare bestimmen und daß mehr die inneren Verhältnisse als das äußere Bild der Tonreihe den Charakter des Melodischen bewirken.

Wachstum der Kurven und Intervallbewegungen als Steigerungserscheinung.

Ein weiteres Steigerungsmoment innerhalb der Einstimmigkeit ist im alten Linienstil das W a c h s t u m d e r K u r v e n s e l b s t, sowohl in ihrer Längenerstreckung, als auch, was wesentlicher ist, in der Steile der Wellen, zu denen sie sich erspannen. Die gesteigerte Bewegungskraft der melodischen Entwicklung erformt sich in Bewegungszügen, die weitere Räume umfassen, wie überhaupt schon im einzelnen das Ausgreifen zu weiteren Intervallen an sich Ausdruck größerer Krafterspannung im Melodischen ist. So gestaltet sich der thematische Anfang der II. Double aus der Suite für Violine in H-moll:

Nr. 72.



schon im Laufe der ersten Steigerungen zu Bildungen wie diesen:

Nr. 73.



Auf diese Weise erscheint im Lauf der Verarbeitung auch ein T h e m a selbst in gewaltig gedehnten Konturen wieder, z. B.

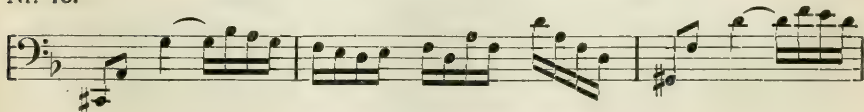
Suite für Cello in D-Moll, Präludium (Beginn des Satzes):

Nr. 74.



Thematische Umgestaltung im Mittelteil des Satzes:

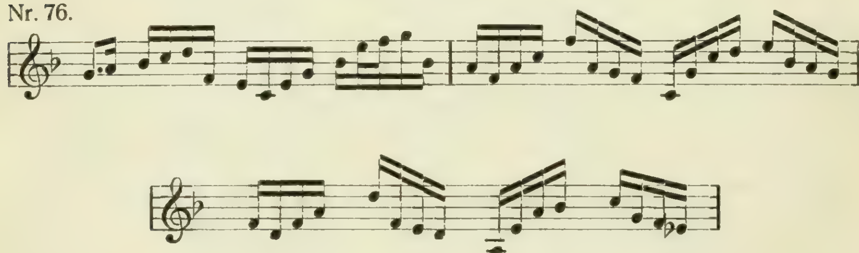
Nr. 75.



Daß nach langatmigen Steigerungen die Linienteile, welche deren Auslösung und Höhepunktsentwicklung darstellen, zu weiter Entfaltung über Akkordkonturen ausgebreitet erscheinen, ist etwas sehr häufiges.

Zugleich mit solcher Weitung in den Bewegungen zeigt die gesteigerte melodische Spannkraft ein Ausschwingen der Linie zu unruhvoller Erformung; die Anfänge einer in ruhigem Ebenmaß ausgeglichenen melodischen Zeichnung verzerren sich zu schroffen Kurven und aufgepeitschter Bewegung.

Mit solcher allgemeinen, in der Erhöhung der linearen Verarbeitungsintensität liegenden Verbreiterung der Linienbewegung geht auch eine Entfaltung von motivischen Linienzügen, die erst von Bewegung in diatonisch verlaufenden Sekunden beherrscht sind, zu Bewegungen über breitere Konturen in akkordlichen Intervallen vor sich. So weitet sich das Thema der Allemande aus der Suite für Violine in D-moll (vgl. No. 65) über akkordlich umrissene Züge wie diese:



Formale Gleichgewichtserscheinungen in der Fortspinnung.

Aber ein Übergang von diatonischer Formung zu einem Verlauf in akkordlichen Konturen oder weit ausgreifenden Intervallen ist nicht nur eine Steigerungserscheinung, sondern ein solcher Wechsel bestimmt auch bei der ganzen Ausspinnung einer Linie zu größeren Formkomplexen eine Art Gleichgewichtsempfinden, ähnlich wie schon hinsichtlich des Themenbaues selbst zu erwähnen war und wie dies auch der Regel von einer Umfassung melodischer Entwicklung durch Sprünge oder umgekehrt eines nachträglichen Ausgleichs größerer Sprünge durch eine Ausfüllung ihres Raumes in diatonisch verlaufender Bewegung als Kern zugrunde liegt. Wie

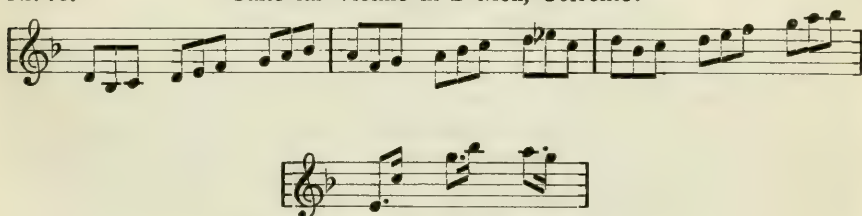
dieses Ebenmaß schon innerhalb des Themas nicht in zu enge, pedantische Gesetze eingeschränkt werden darf, beherrscht es den breiteren Verlauf einer Linienausspinnung aus einem noch allgemeineren Formgefühl heraus, das oft größere Erstreckungen in Ausgleich bringt. Dieses Streben nach einem Übergreifen über einen in diatonischen Entwicklungen durchmessenen Raum durch Bewegungen von größerer Spannweite und akkordlichen Intervallen zeigen Stellen wie diese:

Suite für Cello in C-Dur, Gigue:

Nr. 77.



Nr. 78. Suite für Violine in D-Moll, Corrente:



Die dreitaktige Linientwicklung wird hier durch das sprungweise geführte Motiv des vierten Taktes annähernd, wenn auch nicht auf pedantisch genaue Ausmaße, umfaßt.

In ähnlicher Weise zeigen die folgenden Takte aus dem Präludium der Suite für Cello in C-dur allmähliche Verbreiterung zu weitausgreifenden Bewegungen, welche die vorangehende lineare Entwicklung umfassen:

Nr. 79.



Der umgekehrte Vorgang in der folgenden Stelle aus dem gleichen Präludium; die akkordliche Zeichnung entfaltet sich erst bis zu der Weite, innerhalb deren sich eine neu einsetzende thematische Linienbewegung vollzieht:

Nr. 80. Aus dem gleichen Satz:



Andrerseits läßt Bach durch Führung der Linie in akkordlichen Umrissen stark hereinspielende harmonische Wirkungen nicht bloß als Steigerung und Entfaltung aus diatonischen Zügen, sondern öfters auch als unmittelbare Gegensatzwirkungen zu diesen eintreten. Oft trägt dies schon im Thema selbst zur Erhöhung von Kontrastwirkungen bei, vgl. z. B. Nr. 52 und Nr. 47. Bei diesem Thema des Präludiums in C-dur für Cello ist in formaler Hinsicht interessant, daß es gleichzeitig im Keime eine Andeutung der Formentfaltung des Satzes im Großen enthält, indem sich nach den im allgemeinen diatonisch in Sekunden verlaufenden Linien des Anfangsteiles ein in akkordlichen Rundungen gehaltener Mittelteil entwickelt, der erst in den Schlußtakten wieder zur Linienführung des Anfangs zurückkehrt.

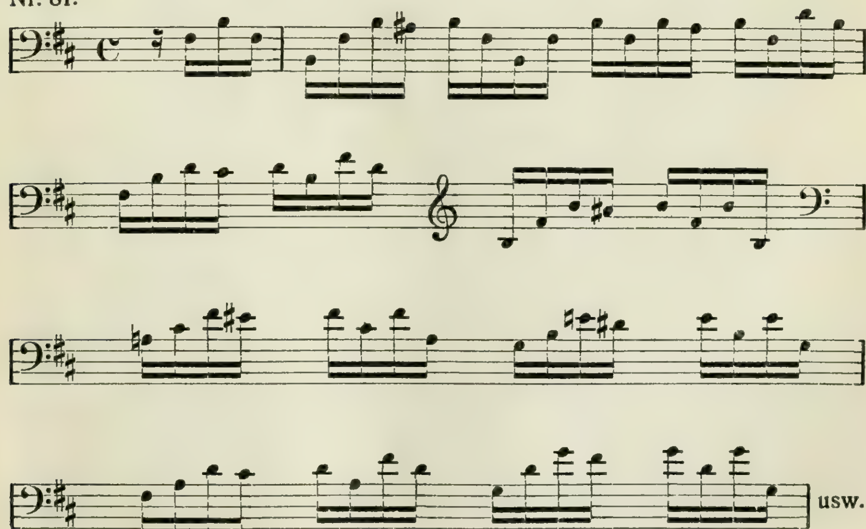
So treten sich hier auch in größeren Komplexen Annäherungen an harmonische Wirkungen und diatonische Linienausspinnungen gegenüber; das gleiche liegt auch im Präludium der Suite für Cello in G-dur vor, wo Anfangs- und Schlußteil von akkordlichen Wirkungen durchsetzt, die mittleren Partien diatonisch gehalten sind.

Für die Einfühlung in diese Linienkunst ist es grundlegend, an der bereits hinsichtlich der Urvorgänge in der Melodiebildung überhaupt betonten Einstellung zu den akkordlichen Rundungen festzuhalten und im Gegensatz zur üblichen Darstellungsweise der Theorie hier etwas wesentlich anderes zu

erblicken als eine bloße Aufrollung, „Zerlegung“ von Akkorden. Was an solchen Stellen vorliegt, ist vielmehr in umgekehrtem Entwicklungsvorgang eine Ausbreitung des Linienzuges über akkordliche Konturen und damit zwar zugleich das Hereinströmen reicher harmonischer Klangfülle, aber immer der Vorgang eines Annäherns und Entgegentreibens zu akkordlichen Wirkungen, kein akkordliches Grundempfinden. Gerade an solchen Fällen einer allmählichen Entfaltung des melodischen Zuges über Akkordkonturen kann man sich am leichtesten darüber klar werden, welche Verzerrung des Kräfteverhältnisses im musikalischen Geschehen vorliegt, wenn man aus dem Tendieren zu akkordlichen Rundungen sich dazu verleiten läßt, die Ursprungskraft der Linienentwicklung gänzlich zu übersehen. Das musikalische Empfinden erheischt einen gewaltigen Unterschied zwischen harmonischer und linearer Fundierung, der sich nur einer solchen trockenen theoretischen Betrachtung aller Melodik als eine Aeußerlichkeit darstellen kann, welche von der Erscheinung auch hier nichts als das Bild zu sehen und akkordlich gerundete Führungen nur vom Akkord herzuleiten vermag, statt in solchen Takten eine Linienbildung zu sehen, die in Akkordumrisse hineinleitet. Diese Auffassungsart ist bei der ganzen polyphonen Linienkunst nicht nur bei den über akkordliche Konturen entfalteten Weitungen eines ursprünglich diatonischen Bewegungszuges festzuhalten, sondern überhaupt bei jeder an Akkordumrisse gelehnten Linienführung. *Der Begriff der Linie ist auch durch akkordlich gerundete Formen hindurch aufrecht zu erhalten.* So muß man sich vor allem auch davor hüten, in den zahlreichen Fällen wie dem folgenden, wo die prachtvolle Linienbewegung im wesentlichen Akkordtöne, unter Berührung vereinzelter Nebennoten, durchzieht, akkordlich fundierten Satz statt linearer Konzeption als das Primäre zu erfassen und zu erfühlen:

Bach, Choralvorspiel „Ein feste Burg“ für Orgel:

Nr. 81.



Die Melodiebewegung rankt sich hier nur, über breitere Züge entfaltet, im ganzen Anstieg ihrer Entwicklung um die Konturen akkordlicher Gebilde wie um Stamm und Stütze. (Etwas anderes liegt natürlich bei ausgesprochenen Arpeggien-Wirkungen vor, [z. B. in der Ciacconne der Suite für Violine in D-Moll von der 11. Variation des Themas, dem 89. Takt an], wo die Einstimmigkeit keine melodische Entwicklung mehr, sondern Andeutung von Akkorden darstellt und von einer akkordlichen Schreibart gesprochen werden muß. Daß auch im Klaviersatz zwischen Bildungen, die akkordliches Spiel in einer Zerlegung bringen [z. B. Anfangstakte des Präludiums in G-Dur, Wohlt. Klav. I], und einer nach akkordlicher Fülle und Rundung tendierenden Linienführung im kontrapunktischen Satz zu unterscheiden ist, versteht sich von selbst.)

Niemals versandet aber Bachs Linie, auch bei aller Rundung über akkordliche Konturen, in matter Umspielung von Harmonien; wo sich die Linienzüge in akkordlichen Umrissen bewegen, da ist es stets eine um so erhöhte Energie ihrer Bewegungen, die ein Tendieren gegen ein ruhigeres Spiel rein akkordlicher Wirkungen in wachsender melodischer Kraft ausgleicht.

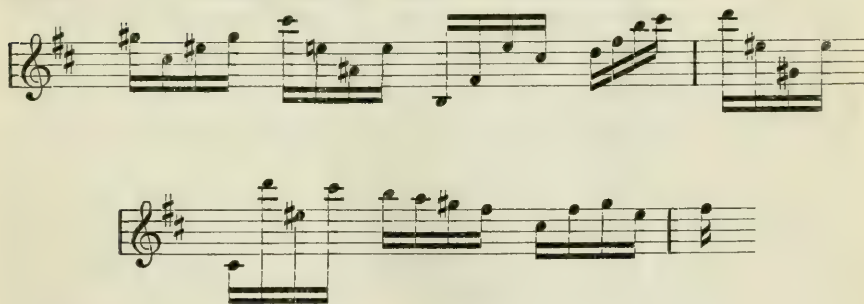
Ebenso bedeuten aber auch die angeführten Erscheinungen eines gewissen schwebenden Gleichgewichts zwischen den Bewegungszügen mehr das Eingreifen eines ausgleichenden Formgefühls als den Kern, aus welchem die ganze Konzeption hervorgeht und welcher als formaler Hauptinhalt voranzustellen wäre. Dies ist vor allem zu beachten, wenn in Anlehnung an die Vorbilder Bachscher Linienkunst im Unterricht die Technik melodischer Linienbildungen gewonnen werden soll. Urgrund des Formens und lebendig e Gestaltung ist immer die Kraft großzügiger Bewegungsentwicklungen[1]).

---

[1]) Daß hieran bei dem Entwurf einstimmiger Linienausspinnungen im Unterricht festzuhalten ist, betrifft besonders auch die harmonischen Verhältnisse der Linie überhaupt; verfehlt ist es, sich in der melodischen Konzeption anders als durch ausgleichend eingreifendes Harmoniegefühl bestimmen zu lassen; die genaue harmonisch-tonale Einordnung und Beziehung jedes einzelnen Tones aber der Konzeption in ganzen Linienphasen voranzustellen, wie es die übliche, rein harmonische Darstellungsweise lehrt, führt zu einer vollständigen Bindung der linearen Gestaltungskraft und zu den bereits im I. Abschnitt besprochenen Verzerrungen, die nirgends verhängnisvoller werden können als in einem Lehrgang, der zur Technik von Linienentwicklungen anleiten will; stets ist die einstimmige Linie in größerem, ganze Abschnitte überspannenden Entwurf aus dem Grundempfinden weitausgreifender Bewegungen zu gestalten und dann erst harmonisch bis ins Letzte auszugleichen; sie beruht in einer Gestaltungsweise, bei der auch das harmonische Gefühl in breiterer Umfassung über ganze Linienphasen greift; freilich setzt hierbei die Kunst eines großzügigen Linien-Entwurfs voraus, daß ein harmonisch-tonales Gefühl

Nie liegt in der Linie ein kraftloses, einem äußeren Formschema untergeordnetes Weiterknüpfen der melodischen Zeichnung, und sie kennt auch kein lahmes Aneinanderreihen von Tönen, wie es die gebräuchliche Kontrapunktschulung der fünf „Gattungen" großzieht. Zu einer Plastik, deren geniale Ungebundenheit aller schulmeisterlichen Regeln spottet, gestaltet sich die Linie aus dem Vorbrechen drängend bewegter Energien, die eine Steigerungsphase aus der andern in ruhelosem Übergang entwickeln. In Zügen von weitschweifigster Formkühnheit, mitunter bis zu phantastischer Zerrissenheit verzitternd, durchstreift die Linienführung oft blitzartig innerhalb ganz kurzer Bewegungsphasen Tonräume von mehreren Oktaven, in überhetztem Wechsel andrängender Steigerungen und rapidem Zurückstürzen in die Tiefe. Einzeln herausgegriffene Züge wie die folgenden vermögen ein Bild von der ungebändigten Formungskraft, dem schrankenlosen, unruhvollen Ausgreifen durch weiteste Tonräume und den machtvollen Spannungsausladungen zu geben, wie sie Bach's einstimmige Sätze beherrschen:

Nr. 82. Double I aus der Suite für Violine in H-Moll:



---

den Schüler wenigstens so weit leiten kann, daß es zu wesentlichem Teile schon unbewußt hereinspielend die melodische Entwicklung in den Weg bestimmter, der Gesamtanlage untergeordneter tonaler Fortschreitungen weist, wie sich überhaupt bei Musikern von gereifter Schulung unbewußt und von selbst die melodische Erfindung einem voll durchgebildeten harmonischen Ausgleich einfügt. Was aber gerade bei der Linienkunst zuerst gelernt werden muß, ist noch vor der bis ins Letzte vollendeten Organisierung die Phantastik des melodischen Formens, die Fähigkeit ungehemmt großzügigen Gestaltens in Linien überhaupt.

Nr. 83. Suite für Violine in D-Moll, Gigue:



Achtes Kapitel.

Die Polyphonie der einstimmigen Linie.

Füllwirkungen und technische Mittel zur Erhöhung der melodischen Spannkraft in der einstimmigen Linie.

Eine weitere Reihe typisch wiederkehrender stilistischer und technischer Eigentümlichkeiten in den melodischen Linien Bachs ist noch unter einem anderen Gesichtspunkte zusammenzufassen; daß nämlich in den einstimmigen Linienzügen Bachs auch bei langedehntem Verlauf der Einstimmigkeit, wie z. B. in den ganzen Sätzen für eine Violin- oder eine Cellostimme allein, niemals das Gefühl einer Leere oder Dürftigkeit hervortritt, welches gerade gegenüber den Vollwirkungen der hochentwickelten Polyphonie bei der relativen klanglichen Armut einer einzigen. fortwährend weiter ausgesponnenen Stimme leicht aufkommen müsste, liegt neben dem enormen Spannungsgehalt in der melodischen Bewegung, der ersten und letzten Grundforderung aller melodischen Komposition, und der gewaltigen Charakteristik der Linienzüge noch an einer in technischer Hinsicht höchst bemerkenswerten, bestimmten melodischen Gestaltungsweise, die gerade darauf gerichtet ist, die Einstimmigkeit in ihrer klanglichen Wirkungskraft zu potenzieren, bis zum Eindruck

eines musikalischen Satzes, an dem mehr als ein einzelner Linienzug beteiligt wäre. So heben sich aus Bachs Melodik bestimmte Erscheinungen heraus, deren einfachste und naheliegendste allerdings schon in der Forderung kraftvoller, klarer Ausprägung des harmonischen Verlaufs und Annäherungen an akkordliche Formen liegen. Schon solche Rundungen zu harmonischen Linienkonturen heben über die Armut der Einstimmigkeit hinweg; der an sich dünne einstimmige Verlauf schwillt zu kompakteren klanglichen Wirkungen, sobald die Linienführung sich in akkordliche Umrisse ausbreitet; die damit in die melodische Ausspinnung hereinspielenden harmonischen Eindrücke erhöhen Glanz und Ueppigkeit der Linie; durch ihre erwähnte ständige Abwechslung mit diatonisch verlaufenden Strecken heben sie sich als umso vollere Wirkungen ab.

Aber auf das Ziel, mittels einer einzigen Stimme den Eindruck von Mehrstimmigkeit und reicherer Setzweise hervorzurufen, konzentrieren sich noch neben den harmonischen Füllwirkungen weitere zielbewußte technische Gestaltungsmittel; über den Gehalt dessen, was mit dem Material einer einzigen Stimme wirklich erklingen kann, reichen zahllose, bewundernswert geschickt angebrachte, in die Stimme verwobene Andeutungen von weiteren beteiligten Stimmen hinaus, und in Bachs Linien ist eine Technik herausgebildet, nach welcher in der einstimmigen Linienentwicklung eine Mehrstimmigkeit latent liegt und welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklingen gelangt.

Zu den Füllwirkungen durch das Hereinziehen akkordlicher Rundungen sind hierbei zunächst noch wenige Einzelheiten der technischen Arbeitsweise nachzutragen. (Von allen technischen Erscheinungen, welche die Kraft und Gedrungenheit der harmonischen Wirkungen an sich bedingen, ist in diesem Zusammenhange soweit abgesehen, als sie dem Gebiet der Harmonielehre selbst angehören, dessen Beherrschung hier vorausgesetzt ist, und die hier vorliegende Darstellung beschränkt sich auf die linearen Entwicklungen selbst, die harmonischer Rundung entgegenstreben.) Auch bei Ausbreitung über Konturen einfacher Akkorde ist die ausschliessliche Bewegung über Akkordtöne selbst nicht das Reguläre, sondern typisch ist insbesondere für den Orgelstil, und von diesem ausgehend auch für den Klavierstil Bachs bei Uebergang in Akkord - Konturen die

ständige Berührung von Nachbarnoten zu einem der Akkordtöne in der folgenden Art:

Nr. 84. Bach[1]), aus einer Phantasie für Klavier in D-Dur:



Nr. 85. Wohlt. Klavier II., Präludium in H-Dur:

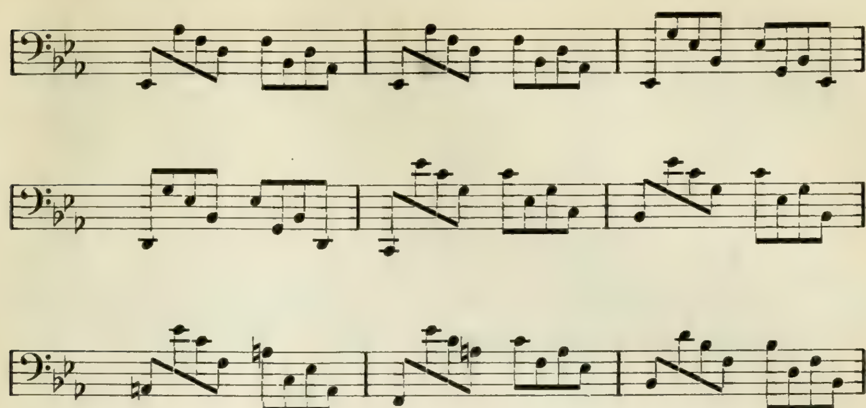


In den selteneren Fällen, wo sich in Bachs Einstimmigkeit längere, in reinen Akkordkonturen gehaltene Strecken finden, ist dann in diesen gewöhnlich eine melodische Linie verborgen. Nähere Betrachtung solcher Stücke, die nur in Harmonie-Umrissen zu bestehen scheinen, zeigt, dass aus dieser nur äußerlich akkordlichen Form Zusammenhänge herauszutönen beginnen, die linear zu verstehen sind. Betrachtet man zum Beispiel die ersten Takte des Präludiums der Suite für Cello in Es-Dur:

Nr. 86.



[1]) Im Folgenden sind alle Beispiele, soweit nicht besonders bemerkt, Werken von Bach entnommen.



so kann man bald in den höheren Tönen Linienfragmente und melodische Zusammenhänge heraushören, die sich zwischen den Gipfeltönen jeder Halbtaktfigur, also jedem zweiten und fünften Achtel der Takte ergeben. Ueberdies hebt sich aber neben dieser gleichförmig wogenden angedeuteten Oberstimme eine Art Baßlinie heraus, die mit dem 9-taktigen, orgelpunktartigen Es anfängt, dann sich in der absteigenden Bewegung D - C - B - A u. s. f. weiterzuentwickeln beginnt. (Beide Entwicklungen sind im Verlauf des Satzes dauernd weiterzuverfolgen; besonders vom 19. Takt des Satzes an tritt eine längere, zu weiterer Ausspinnung ausgreifende, absteigende Baßlinie, vom 25. Takt an eine ansteigende Entwicklung der Oberstimme hervor.)

In der folgenden Stelle aus dem Mittelteil vom Präludium der Cellosuite in C-Dur:



usw.

hebt sich neben den Orgelpunktwirkungen eine sequenzartig ausgesponnene Mittelstimme heraus (bezeichnet durch ✻) und eine Oberstimme (bezeichnet durch +), wobei deren einzelne Töne teilweise durch Wiederanschlagen in längerer Dehnung angedeutet sind.

Den akkordlichen Wirkungen verwandt sind noch Füllwirkungen, die in Sexten- oder Terzengängen bestehen, wie den nachstehenden, die sich durch ihre mehrmalig wiederholte Folge dem Eindruck von synkopisch zusammenklingenden Sext- und Terzintervallen nähern, z. B.:

Suite für Cello in D-moll, Courante:

Nr. 88.

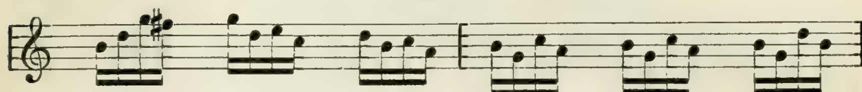


als Andeutung von: . Analog:

Nr. 89. Toccata und Fuge in E-Moll für Klavier (aus der Toccata)



Nr. 90. Suite für Violine in C-Dur, Allegro.



Max Reger, Orgelphantasie über den Choral: „Ein feste Burg".

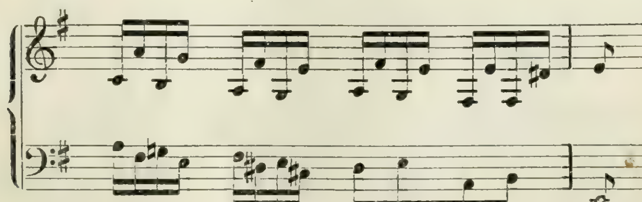
Nr. 91.



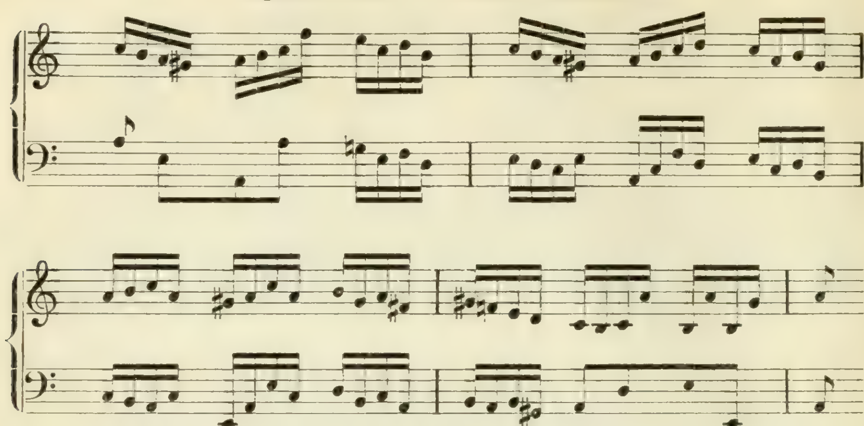
Die Einstimmigkeit wird durch diese Art, den Eindruck einer Fülle zu erhöhen, etwas dicker. Die folgenden Beispiele zeigen die volle Wirkung eines zweistimmigen Satzes, bei dem jede der Stimmen für sich solche Andeutungen von Terzen und Sextenparallelen enthält:

Nr. 92. Bach, Toccata con Fuga für Klavier in E-Moll (aus der Fuge):





Nr. 93. Englische Suite in A-Moll, Präludium:

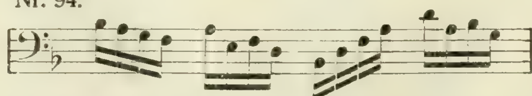


Neben diesen Andeutungen der akkordlichen Fülle ist aber die melodische Linie zur Hebung über den Gehalt der blossen Einstimmigkeit hinaus auch von Momenten durchsetzt, welche ihre Spannkraft durch angedeutetes Auftreten von Dissonanzzuständen erhöhen, durch Verdichtung der melodischen Energie an einzelnen Punkten, welche besonders scharf nach einer Auflösung weiter drängen. Teilweise geschieht das sehr einfach gleichfalls im Sinn harmonischer Wirkungen, indem akkordliche Dissonanzen in der Linienführung angedeutet werden. Darunter sind aber nicht bloss solche Führungen zu verstehen, bei welchen sich die Linie in Form dissonanter Akkorde, z. B. von Septakkorden bewegt, sondern auch harmonische Vorhaltswirkungen.

Bach erzielt oft mit solchen Andeutungen akkordlich-dissonanter Töne dadurch eine erhöhte Spannkraft, dass er den Auflösungston verzögert eintreten lässt, ihre Wirkung verlängert; die Linie nimmt zunächst unabhängig einen weiteren Verlauf und erfüllt erst nach einer Weile die Lösung der Dissonanzwirkung durch Berührung des Auflösungstones, z. B.:

Suite in D-moll für Cello, Allemande:

Nr. 94.

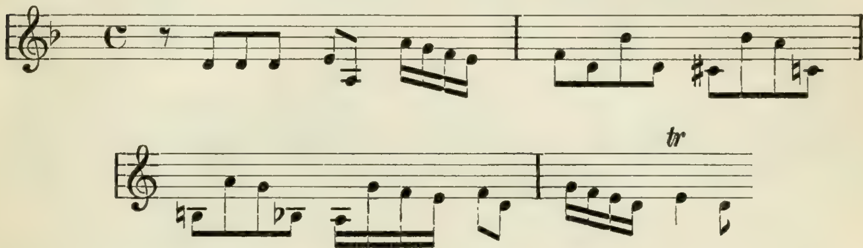


(Verzögerung der Auflösung von Ton a im dritten Viertel.)

Dadurch, daß sich diese im akkordlichen Sinn dissonant verstandenen Töne im musikalischen Hören noch über die ihnen zunächst folgenden Teile der Linie erhalten, heben sie sich vom linearen Zusammenhang ab und bilden für sich erst einen gesonderten Zusammenhang mit dem Ton, der ihre Auflösung bringt; diese unaufgelösten Töne h ä n g e n solange, bis wir ihre Weiterführung hören.

Das folgende Thema der Fuge für Klavier in D-Moll enthält eine Reihe von Vorhalten, unter Andeutung vollständiger Vorbereitung und der Auflösung der Vorhaltstöne, wie im mehrstimmigen Satz:

Nr. 95.



als Andeutung von:

Nr. 96.



Mit solchen in Schwebe bleibenden Dissonanzwirkungen ist gleichzeitig bereits die Technik einer Andeutung von Mehrstimmigkeit durch bestimmte, sich heraushebende, vorspringende Punkte berührt, die selbst zu einer neuen Linie geschlossen sind. Aehnliche Vorhaltswirkungen in den folgenden Beispielen:

Nr. 97. Suite für Cello in G, Allemande:



(Hier wird durch die Linienführung eine Akkorddissonanz [g als Sept in a-cis-e-g] angedeutet und im nächsten Takt zur Andeutung einer Vorhaltswirkung verwendet.) Analog:

Menuet I aus dem gleichen Werk:

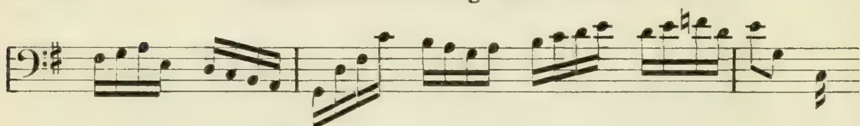
Nr. 98.



Nr. 99. Suite für Cello in G, Präludium:



Nr. 100. Allemande aus dem gleichen Werk:



Im ersten Viertel des zweiten Taktes sind hier die Töne: d-fis-c nach dem tiefen g angedeutete Vorhalte aus dem vorangehenden Takt (Dominante von g), während der zweite Takt selbst schon in G-dur steht, vom zweiten Viertel an ohne Vorhalt.

Neben solchen harmonischen Dissonanzandeutungen sind auch die melodischen Dissonanzspannungen von Leittönen zu Wirkungen analoger Art verwertet, indem ihre Auflösung durch zwischenliegende melodische Fortspinnung verzögert wird. Mit solcher Dehnung der wirkenden Leittonspannkraft erzielt Bach oft sehr schöne und große Steigerungen. Häufig sind Leittonlösungen in die tiefere Oktave des Auflösungstones, der in der erwarteten, eigenen Oktavlage entweder verspätet oder überhaupt nicht mehr folgt. Das Ohr ergänzt sich dann den eigentlichen Auflösungston in der höheren Oktave selbst, wodurch gleichfalls in schwacher Andeutung sich hier eine zweite Stimme bildet, z. B:

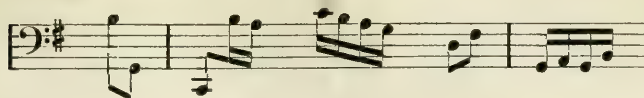
Suite für Violine in G-moll, Presto:

Nr. 101.



Suite für Cello in G-Dur, Courante:

Nr. 102.



Suite für Cello in D-Moll, Allemande:

Nr. 103.



(Leitton gis erfährt erst eine Auflösung in das tiefere a, dessen Oktave, der eigentliche Auflösungston erst mit dem Taktschluß auftritt.) Vergl. ferner den Schlußtakt von Beispiel Nr. 68.

Diese Arbeitsweise hängt auch damit zusammen, daß die tieferen dröhnenderen Töne des Instruments ihre Obertöne stark durchsetzen, so daß mit dem tieferen Oktavton der eigentliche Auflösungston wenigstens als schwacher Partialton mitklingt. Die Erscheinung ist daher auch bei den Cello-Sonaten häufiger anzutreffen, als bei den Violin-Sonaten, u. zw. besonders da, wo der in die tiefere Oktave verlegte Auflösungston auf eine leere Saite fällt, wie in Beispiel Nr. 102.

Vornehmlich bei Abschlüssen kommt eine Leittonlösung in der tieferen Oktave, sogar Doppeloktave vor; auch im Klaviersatz, wobei dann gewöhnlich der eigentliche Auflösungston (in seiner erwarteten Oktavlage) durch eine Doppelschlagfigur auf dem Leitton leicht voraus angetönt ist, z. B. (unter gleichzeitigem Trugschluß):

Präludium in G-Dur, Wohlt. Kl. II.

Nr. 104.



Andeutungen einer Mehrstimmigkeit in der einzelnen Linie.

Neben diesen beiden Arten der melodischen Spannungsverdichtung, den in Schwebe bleibenden Vorhalten und verhaltenen Leittonwirkungen, sind noch rein melodische Spannkraftserhöhungen dadurch erzielt, daß plötzliche und im melodischen Hören auffallende Unterbrechung einer bestimmten Bewegungsrichtung eintritt und diese erst nach einer Zwischenstrecke wieder aufgenommen und fortgeführt wird, so das sich im Hören der Ton, mit welchem der Linienzug zuerst abgerissen wurde, erhält und dann mit den späteren Tönen in Verbindung gebracht wird, ähnlich, wie es bei den schwebenden Vorhaltswirkungen in der Linie der Fall ist.

So bilden sich zwischen den einzelnen Tönen wieder Zusammenhänge außerhalb des ganzen Linienbildes und aus diesen Zusammenhängen ergibt sich oft in kunstvoller Weise für sich eine Steigerung bis zu einem Höhepunkt; z. B. der Anstieg von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$ im ersten Teil des Fugenthemas, Wohltemp. Klavier II, E-Moll:

Nr. 105.



Oder Entwicklungen wie in Beispiel Nr. 70 aus dem Präludium der Suite für Cello in G-Dur.

Bach erzielt auf diese Art weittragende Zusammenfassungen vieler Einzeltöne der Linie zu einem größeren, in einem Atem und stetiger Anspannung verlaufenden Zug; eine übergeordnete (in längeren Werten angedeutete) Linienphase greift über mehrere Phasen der einstimmigen Ausspinnung selbst, wie dies zum Teil schon in der Technik der Kurvensteigerungen begründet liegt. Auch schon bei der Herauslösung von melodischen Linien oder Baßstimmen aus Strecken, die sich in Akkordkonturen bewegen, hatten sich Ansätze zu selbständigen Zusammenhängen außerhalb der Linie gebildet. Wie schon der Verlauf der melodischen Linie an sich durch kinetische Spannung bestimmt ist, so dehnen solche vorspringende Punkte, die unter sich Zusammenhängen angehören, die Einheits-

empfindung über größere Strecken und erhöhen auf diese Weise die Spannkraft der ganzen Linie noch bedeutend. Diese gesonderten Zusammenhänge sind zu Wirkungen verschiedenster Art entwickelt.

Z. B. eine zusammenhängende, absteigende Linie zwischen den höchsten Punkten der Linienphasen (d-c-h-a-g-fis) im folgenden Beispiel:

Nr. 106. Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



In dem S. 252 angeführten Beispiel Nr. 71 eine ansteigende Linie zwischen den höchsten Phasenpunkten (g-a-h-c-d-e), wobei zugleich mit der Steigerung rhythmisch schnellere Folge der Töne im Laufe dieser ansteigenden Linie zu beobachten war.

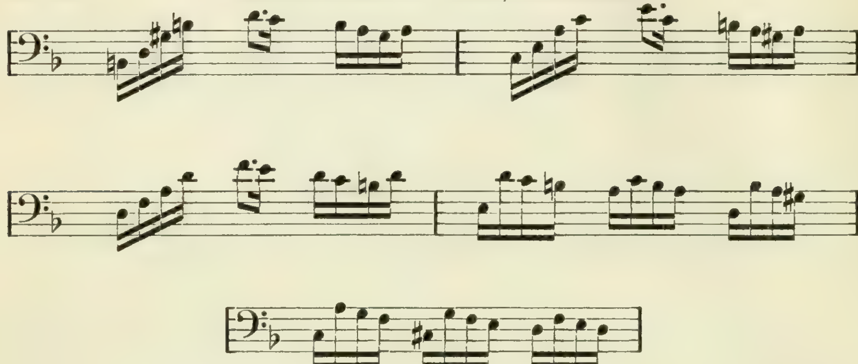
Im folgenden Beispiel eine in gleicher Art sich selbständig herausbildende Linie, in raschem Anstieg (cis-d-e-f-g) und langsamerem Herabsinken (g-f-e-d-cis):

Nr. 107. Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



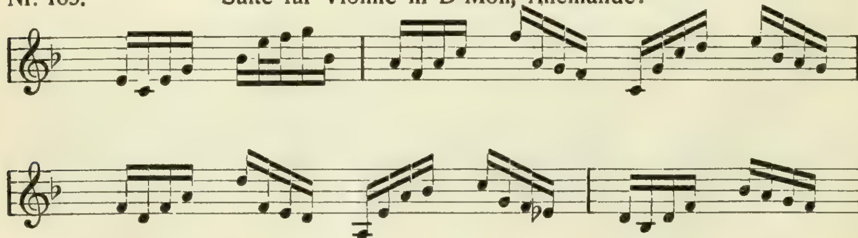
Solche angedeutete Zweistimmigkeit ist ungemein häufig in den Linien enthalten; die zu eigenen Zusammenhängen vorspringenden Punkte sind leicht zu verfolgen, wenn sie unter einander rhythmisch gleiche Stellung haben, entweder in gleichmäßiger Folge auf betonten oder auf synkopisch nachschlagenden Taktteilen, wie in den folgenden Beispielen:

Nr. 108. Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



(Erst in ganzen Takten steigende Linie (d - e - f), dann in gleichmäßigen Viertelabständen (synkopisch) rascheres Abstürzen (von d—f.)

Nr. 109. Suite für Violine in D-Moll, Allemande:



(In gleichmäßigen, synkopischen Werten absteigende Linie von g—b).

Nicht immer sind aber diese vorspringenden Punkte an rhythmisch einander entsprechenden Stellen zu suchen, sehr oft vielmehr bloß an der Kurvenentwicklung der Linie zu verfolgen, der gegenüber ja überhaupt im älteren Linienstil das Rhythmisch-Taktmäßige von einer mehr sekundären Bedeutung bleibt; so sind z. B. in den folgenden

Linien, zwischen den höchsten, in sehr ungleichen Abständen heraustretenden Punkten der Linienabschnitte Zusammenhänge gesponnen:

Nr. 110. Suite für Violine in H-Moll, Double II.:



(Höhepunktslinie g-fis-e-d)

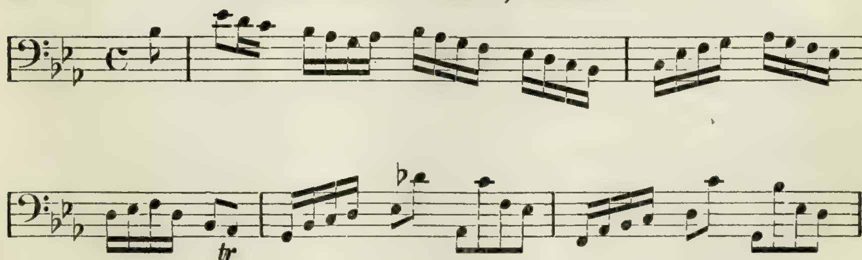
Nr. 111. Suite für Violine in H-Moll, Corrente:

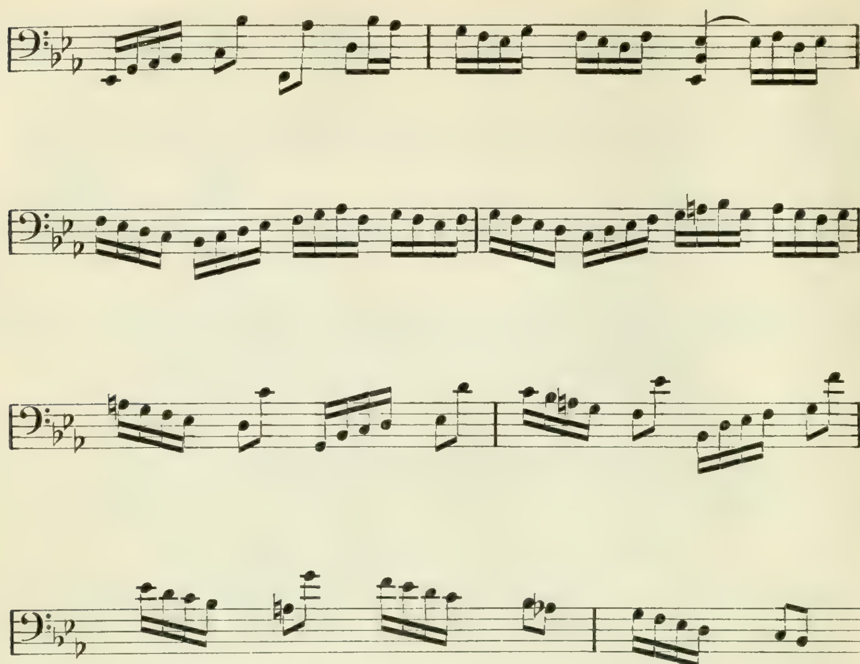


(Höhepunktslinie a-g-fis-e-d-cis-h-a)

Solche selbständige Linienzusammenhänge sind nicht immer in gleicher Deutlichkeit hervortretend. So ist im folgenden Beispiel:

Nr. 112. Suite für Cello in Es-Dur, Allemande:

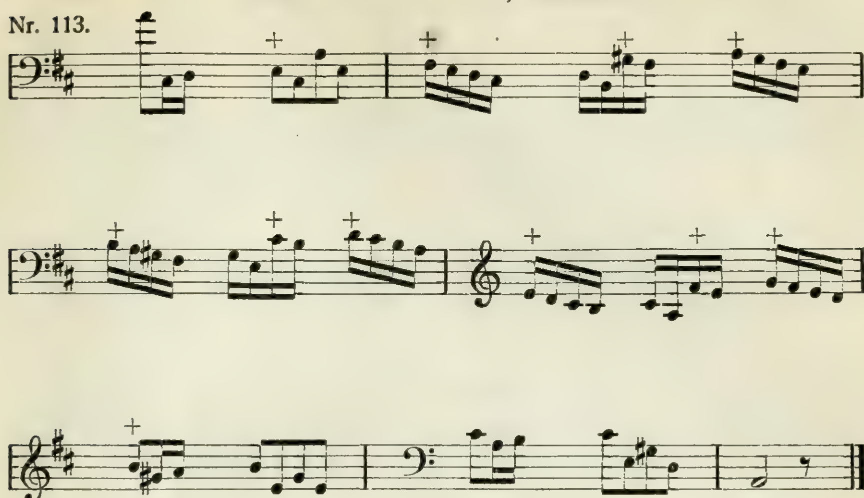




vom 9. Takt an die leicht verfolgbare aufsteigende Linie; c-d-es-f-g enthalten, welche den ganzen melodischen Verlauf zu einer einheitlichen Spannung bis zum Höhepunkt g zusammenfaßt; hier treten die vorspringenden Töne ohne weiteres im Hören hervor, nicht bloß als höchste Töne motivischer Abschnitte, sondern auch indem sie isoliert vom übrigen Zusammenhang des Linienzuges abliegen. Die in diesem Teile deutlicher herausragende, zu einem Höhepunkte aufwärtsstrebende, gesonderte Linie geht aber bereits auf versteckter liegende Anfänge zurück: zunächst auf den 6. Takt, von dem eine verborgenere steigende Entwicklung: es-f-g-a (mit flüchtiger Berührung des b) bis zum c des 9. Taktes enthalten ist, von welchem aus die Steigerung bis zum Höhepunkt g nicht nur stärker vortretend, sondern zugleich in drängenderen Zeitwerten durchgeführt ist; aber auch schon bis zum Tone es des 6. Taktes, dem Beginn der stetig deutlicher hervorwachsenden Steigerung, führt zuerst eine, durch eine ganze Oktave absteigende Linie zwischen Kurvenhöhepunkten, mit dem des 1. Taktes beginnend, über des-c (3. Takt), c-b (4. Takt), b-as (5. Takt) und g-f (erstes und zweites Viertel des 6. Taktes).

Suite für Cello in D-Dur, Courante:

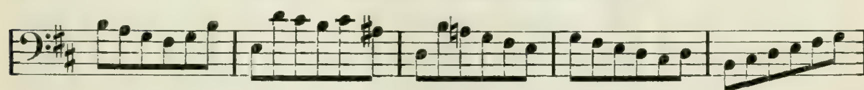
Nr. 113.



(Ansteigende, langatmige Linie: e-fis-gis-a-h-cis-d-e-fis-g-h; nach dem Gipfelton h rapid abwärtsstürzende Bewegung.)

Ebenso bilden sich aber auch Zusammenhänge zwischen tiefsten Tönen der Kurven: z. B. im Beispiel Nr. 111 die fallende Linie: g-fis-e-d-cis (2 mal)-c-h-a-g. Ferner:

Nr. 114. Suite für Cello in D-Moll, Menuett II.



(Fallende Linie: fis-e-d-cis-h)

In beiden Fällen ist von Randpunkten der Linienphasen zu sprechen, welche sich untereinander zu weiter ausgreifenden Linienzügen zusammenschliessen, da jeder von ihnen genugsam hervortritt, um vom Gehör unbewusst festgehalten und mit den nächsten zusammengeschlossen zu werden.

Im nachfolgenden Beispiel:

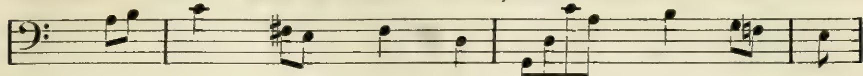
Nr. 115. Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



setzt mit dem ersten Ton eine ansteigende Baßlinie ein (fis-g-a-b-cis-d-e-f-g); vom 8. Takt an setzt sich diese in den höchsten Tönen, als Oberstimme fort (gis-a), während in den zwischenliegenden Takten 6 und 7 das mit der Baßsteigerung (im 5. Takt) erreichte g durch wiederholtes Antönen im Laufe der melodischen Bewegung im Gehör festgehalten bleibt.

Belege dafür, daß Bach vorspringende Randpunkte als länger im Gehör haftend (also andeutungsweise als gedehnt) empfindet, bieten z. B. die in Nr. 82 angeführten Takte aus der Suite für Violine in H-moll, Double). Denn Bach knüpft hier an das $\overline{\overline{d}}$, den herausragenden Höhepunkt der Liniensteigerung, eine Vorhaltsandeutung im zweiten Viertel des zweiten Taktes. Das gleiche lag im Fugenthema Nr. 95 und in Nr. 73 vor. Analog knüpft sich im folgenden Beispiel:

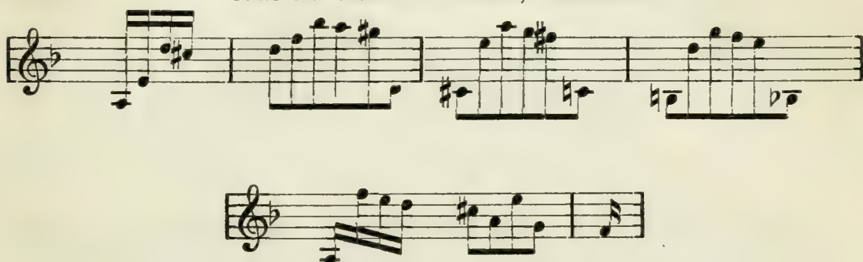
Nr. 116. Suite für Cello in C-Dur, Bourrée I.:



eine harmonische Vorhaltsandeutung an das herausragende und vom Gehör festgehaltene c̄.

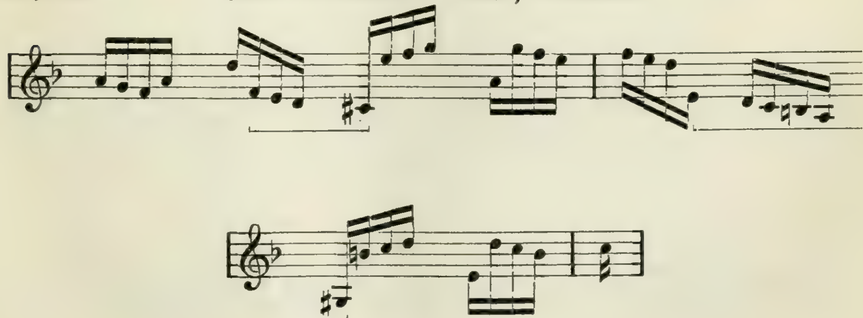
Mitunter ist die Andeutung einer Mehrstimmigkeit bis zu sehr plastischer Deutlichkeit, wie im folgenden Beispiel, wo die Distanzierung der unteren Linie (a-d-cis-c-h-b-a), vom übrigen melodischen Zug isoliert, plastisch eine Scheinzweistimmigkeit bewirkt:

Nr. 117. Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



In solchen Fällen ist weniger von einer Scheinstimmentechnik als geradezu von Spaltung der Stimme zu sprechen. Eine ähnliche Andeutung der Beteiligung von zwei Stimmen an dem motivischen Spiel liegt durch räumliche Auseinanderlegung im nächsten Beispiel vor, wo durch Isolierung die mit ⌐——¬ bezeichneten Teile eine gesonderte Baßstimme andeuten:

Nr. 118. Suite für Violine in D-Moll, Allemande:



Eine Andeutung der Beteiligung von drei Stimmen, einer mittleren, hohen und tiefen, an der Durchführung eines Motivs zeigt das folgende Beispiel:

Nr. 119. Suite für Violine in H-Moll, II. Double:



In welchem Maße sich diese Andeutungen bei Bach bis zur Empfindung einer real existierenden Zweistimmigkeit verdichten, zeigen die folgenden Beispiele, wo geradezu ein Uebergang von der einstimmigen Linie zur realen Zweistimmigkeit vorliegt:

Nr. 120. Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



Hier ist es die Ausnützung der leeren a-Saite des Cello, welche zur Trennung in zwei Stimmen, dem ruhenden Ton a, und einer bewegten, diesem über- und untergreifenden Stimme führt; das a hebt sich hierbei noch als Tonbildung auf der leeren Saite in besonderer Klangfarbe ab.

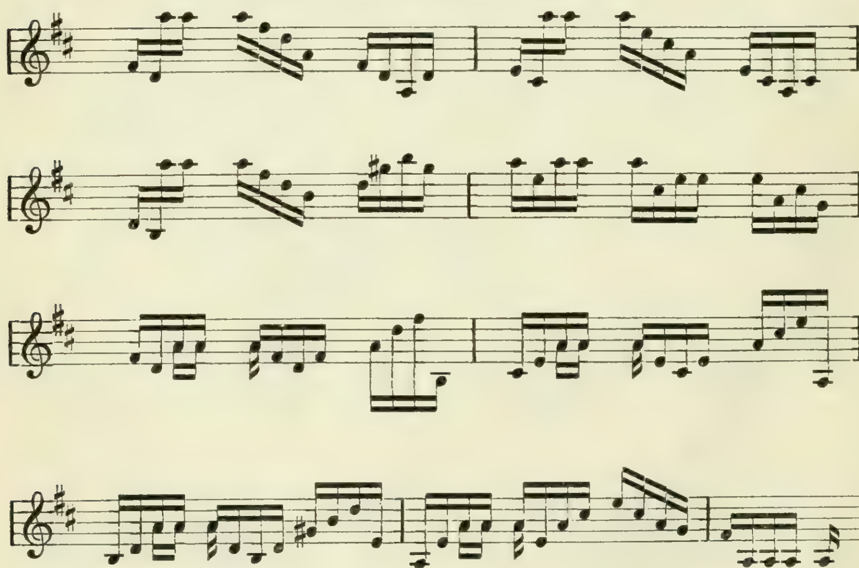
Fälle wie dieser zeigen, dass von angedeuteter zu wirklicher Zweistimmigkeit oft nur ein Schritt ist. Die nachfolgende, für Klaviersatz geschriebene Linie mit heraustretenden, räumlich weit vorspringenden Baßtönen stellt gleichfalls ein solches Stadium der Spaltung von Einstimmigkeit in zwei Stimmen dar; ihr Entwurf weist auf deutliche Verteilung in das Spiel beider Hände, so daß diese Linienbildung an der Grenze von realer und angedeuteter Zweistimmigkeit steht:

Nr. 121. Toccata in D-Moll für Klavier:



Aehnliche Andeutung einer sich mit einem bestimmten rhythmischen Motiv herauslösenden Scheinstimme, die sich im instrumentalen Spiel bis zur Bedeutung einer gesonderten zweiten Realstimme verdichtet, im folgenden Beispiel:

Nr. 122. Suite für Violine in D-Moll, Ciacona:



Vom 5. Takt an tritt mit dem Uebergang in doppelgriffiges Spiel (a) die Ablösung einer rhythmischen Figur [Notenbeispiel] als für sich bestehende Stimme aus dem Verlauf der Einstimmigkeit

hervor. (Einige Ausgaben für den praktischen Gebrauch bringen dem entsprechend schon vom ersten Takt an im gleichen Rhythmus das $\bar{\bar{a}}$, im 4. Takt auch das dreimalige $\bar{\bar{e}}$ vom zweiten Viertel doppelt gestrichen, für doppelgriffiges Spiel.)

Was die Wiedergabe der einstimmigen Entwicklungen bei Bach betrifft, so ist aus der Technik dieser vorspringenden Töne in der melodischen Gestaltung nicht die Forderung abzuleiten, daß sie auch mit besonderer Akzentuierung hervorgehoben werden sollen; bei einer richtigen Darstellung nach der Entwicklung von Linienphasen ergibt sich das richtige Maß in der Betonung solcher vorspringender Punkte von selbst, ihre Aussonderung aus dem übrigen Zusammenhang bedarf kaum eines bewußten Herausarbeitens; andrerseits bewahrt die mit der melodischen Linienentwicklung gehende Darstellung in der Wiedergabe davor, bloß nach dem äußeren Bilde der Niederschrift willkürliche Zusammenhänge zwischen Punkten herzustellen, welche nach ihrer in der Linienentwicklung liegenden Dynamik gar nicht im gleichen Sinn herauszuheben und in Verbindung zu bringen sind. Das Besondere und der Reiz dieser Erscheinung liegt vielmehr gerade darin, daß neben der real erklingenden Stimme noch solche Scheinstimmen nur in Andeutung vorliegen, welche nicht aus ihrem eigentümlichen Halbdunkel herausgehoben werden sollen. Eher noch kann ihre Hervorhebung in agogischen Vortragsfeinheiten bestehen, indem solche Töne etwas über die streng taktmäßige Dauer gedehnt werden, ferner darin, dass ein feinfühliges melodisches Spiel dem über dem Linienverlauf erstehenden größeren melodischen Zusammenhang auch einen gesonderten melodischen Ausdruck zu verleihen strebt.

Weitere Eigentümlichkeiten der scheinpolyphonen Technik; Mehrstimmigkeitsandeutungen in Sequenzen.

Solche Zusammenhänge fallen sehr oft mit einfacher Sequenzierung größerer melodischer Abschnitte zusammen. Die Wiederholung gleichartiger Figuren ergibt natürlich zwischen allen einander entsprechenden Punkten, die sich in den Sequenzmotiven hervorheben, Zusammenhänge. Z. B.:

Nr. 123. Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



(In den ansteigenden ersten sechs Takten ganztaktige, vom 7. Takt an doppeltaktige Sequenzfiguren.)

In der Regel sind es auch hier die Randpunkte der Kurvenzeichnung, die sich am sinnfälligsten unter einander zu den Nebenstimmen verbinden, von diesen wieder am ehesten die oberen Randpunkte, als Höhepunkte der melodischen Entwicklung, so im letzten Beispiel die steigende Höhenlinie: c-b, d-c, es-d, f-es, g-fis, b, und von hier das Herabsinken um eine Oktave.

Ebenso läßt auch im letzten Beispiel eine Isolierung der tiefsten Phasentöne eine ansteigende Baßlinie (d-e-fis-g-a-d) und wieder deren Absteigen durch eine Oktave, von $\overline{\overline{d}}$—$\overline{d}$, für sich ziemlich klar heraustreten, durchwegs in synkopischen Taktwerten; (zu beachten ist hierbei, wie Bach vor dem Endton der absteigenden Baßlinie, dem d [erstes Sechzehntel des letzten Taktes], eine Spannungserhöhung vor der Auslösung in den Zielton der abwärtsstrebenden Bewegung erreicht, indem er vom vorletzten Ton e zu diesem letzten Ton d eine längere Zwischendehnung eintreten lässt als sonst zwischen den

Linientönen; überdies tritt eine Erhöhung der in den Zielton d strebenden Spannung dadurch ein, dass sich mit diesem gleichzeitig die synkopischen Werte des ganzen Linienverlaufs auf einen betonten Taktteil auslösen.)

Aber die motivischen Bildungen, oder die ganzen Motivgruppen, mit denen Bach sequenziert, sind meist so geformt, daß viel mehr zutage tritt als bloß eine absteigende oder ansteigende Rückung ihres Tonkomplexes als Ganzen, oder der Zusammenhänge zwischen dessen höchsten und tiefsten Tönen. In der folgenden, dem gleichen Satze entnommenen Sequenz:

Nr. 124.



ist die sequenzierende Strecke so angelegt, daß zunächst zwei gesonderte Stimmen, eine tiefere und eine höhere zusammenhängende steigende Linie bilden, angedeutet durch ⌐——¬ und └——┘; zur räumlichen Distanz zwischen ihnen tritt das Ineinanderspielen beider in rhythmischer Verschränkung, der Oberstimme mit Schwerpunkt auf dem ersten, der Unterstimme mit Schwerpunkt auf dem fünften Sechzehntel. Dazwischen, auf das zweite und dritte Sechzehntel, das Zwischenschlagen eines Quintsprunges aufwärts; durch diesen hebt sich der Ton des dritten Sechzehntels (g-a-b-c usw.) in seiner Intensität etwas hervor; aber nicht nur durch den Anschwung von der tieferen Quinte her erscheint sein eigentlicher, notierter Wert etwas gedehnt, sondern Bach verstärkt und verdeutlicht den Eindruck einer länger g e h a l t e n e n Dauer, indem er mit dem letzten Sechzehntel, dem Einsatz der oberen Scheinstimme, auf ihn zurückgreift; im Hören verbindet sich auf diese Weise in jedem Takt das vorspringende dritte Sechzehntel andeutungsweise bis zum letzten Takttone, wodurch der Eindruck folgender Mittelstimme entsteht (in den angedeuteten Werten notiert):

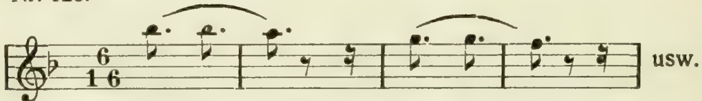
Nr. 125.



Die Sequenz führt also hier zu einem Hervortreten von drei Scheinstimmen, so daß, die Realstimme mitgerechnet, im Ganzen eine Vierstimmigkeit angedeutet ist.

Im Gegensatz hierzu ist im Beispiel Nr. 123 aus dem gleichen Satze die ähnliche Sequenzfigur so verarbeitet, daß sich aus der Sequenz auch, wie angeführt, die Oberstimme: c-b, d-c, es-d usw. abhebt, desgleichen die Reihe der tieferen Randpunkte: d-e-fis-g usw. Hier greift aber das dritte Sechzehntel jedes Taktes auf den Taktton zurück, dessen Wiederholung darstellend, so daß hier eine Dehnung des ersten Sechzehntels aus jedem Takte angedeutet ist. Interessant ist, wie diese Hervorhebung sich in der Abwärtsführung in zweitaktigen Sequenzen (vom 7. Takt des Beispiels an) weiter entwickelt: auf den Ton b ist hier mit dem vierten Sechzehntel zurückgegriffen, analog zwei Takte später auf den Ton g, wieder nach zwei Takten auf Ton es, usw.; so daß sich oberhalb der Realstimme und ihrem $^3/_8$-Rhythmus die Scheinstimme in halbtaktigem Rhythmus aussondert:

Nr. 126.



(die Töne jedes zweiten Taktes der doppeltaktigen Sequenzfigur, a, f . ., sind hier auch im Werte von ♪. notiert, eine Schreibweise, die nur ihre scheinbare, angedeutete Dehnung zu längeren Werten kennzeichnen soll; der Annäherungswert ♪. ist der naheliegendste zufolge der Analogie mit den Tönen des ersten Taktes aus der Sequenzfigur).

Rundung von Scheinstimmen über akkordliche Umrisse.

In allen diesen Fällen nahmen die geschlossenen melodischen Zusammenhänge zwischen den vorspringenden Punkten die Form diatonisch steigender oder fallender Linien an. Indessen verbindet Bach oft die Wirkung einer angedeuteten zweiten Linie mit einer Füllwirkung in harmonischem Sinne, indem die vorspringenden

Punkte unter sich akkordlichen Bildungen angehören, so daß sich Andeutungen einer Mehrstimmigkeit mit harmonischen Füllwirkungen vereinen, wie die mit + bezeichneten Töne in den folgenden Stellen:

Suite für Cello in D-Dur, Courante:

Nr. 127.



Aus dem gleichen Satz:

Nr. 128.



Suite für Cello in Es-Dur, Courante:

Nr. 129.



Solche harmonische Andeutungen kommen selbst in starker Ausbreitung der in der Umspielung angedeuteten Akkorde vor, so daß eine gesondert heraustretende Scheinstimme sich über die Konturen eines Akkords in weiter Zerlegung bewegt, z. B.:

Nr. 130. Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



Schließlich entstehen so in der angedeuteten zweiten Linie auch solche auf- oder absteigende Zusammenhänge, die sich teils über diatonische, teils über akkordliche Intervalle bewegen. z. B.:

Suite für Violine in D-Moll, Gigue:

Nr. 131.



Aus dem gleichen Satz:

Nr. 132.





(Untere Randlinie: b-a-g-f-d-b-a-g.)

Nr. 133. Suite für Cello in Es-Dur, Courante:



(Obere Randlinie: es-d-des-c-as-f.)

Andeutung von Harmonie-Baßstimmen.

Besondere Wirkung erzielt aber Bach durch Andeutung von Baßstimmen nach Art von Harmoniebässen; vorspringende tiefe Töne lassen eine kadenzierende Baßstimme in den linearen Zusammenhang hineinklingen, meist in den typischen Quart- und Quintsprüngen, die eine Baßführung kennzeichnen, z. B.:

Nr. 134. Suite für Violine in D-Moll, Gigue

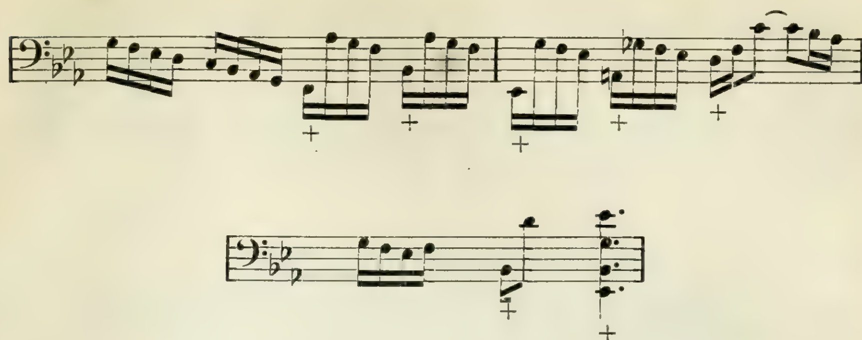


(Die mit + bezeichneten Baßtöne; zugleich eine Höhepunktslinie in der Sequenz: es, d, c, b.)

Nr. 135. Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:

Bemerkenswert ist, daß diese, in der Art von kadenzierenden Baßgrundtönen gehaltene Scheinstimme (+) hier größtenteils gar nicht die harmonischen Grundtöne selbst bringt, ein Beweis, daß es Bach hier mehr auf den Charakter einer Baß l i n i e selbst ankommt, als auf eine rein harmonische Wirkung. Zugleich auch in diesem Beispiel eine fallende Höhepunktslinie: d-c-b-a. Ebenso:

Nr. 136. Suite für Cello in Es-Dur, Allemande:



Nr. 137. Sonate für Violine in G-Moll, Fuge:



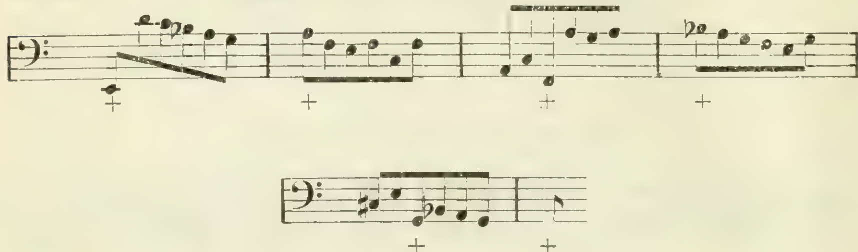
Meist sind diese vorspringenden Töne in der Tiefe auch vom übrigen Linienverlauf sprungweise durch größere Intervalle gesondert, analog wie in einer real ausgeführten Mehrstimmigkeit die Baßstimme meist über sich größeren Raum und eine gewisse Distanz vom übrigen Stimmkomplex beansprucht, so bei den letztangeführten Beispielen und dem folgenden:

Nr. 138. Suite für Cello in G-Dur, Courante:



Das folgende Beispiel enthält auch eine angedeutete kadenzierende Baßstimme, die aber teilweise über den ganzen Linienzug übergreift, so daß sie im zweiten und vierten Takt nicht den tiefsten, sondern den höchsten Ton der Linie bildet, zugleich auch rhythmisch nicht immer auf die gleichen Taktteile zu liegen kommt:

Nr. 139. Suite für Cello in C-Dur, Courante:



Selbständige motivische und melodische Bildungen in den Scheinstimmen.

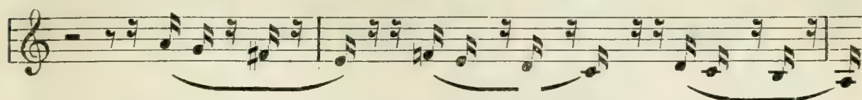
Wie aber herausragende Punkte sich zu zusammenhängenden Linien, Steigungen und Senkungen, oder zur Umspielung akkordlicher Konturen zusammenschließen, so treten oft auch ganze motivische Bildungen oder selbst breiter ausgesponnene melodische Züge aus jenem Scheinkomplex einer Mehrstimmigkeit hervor, die durchgängig in Bachs einstimmiger Melodik mitenthalten ist und beim Ertönen der eigentlichen, realen Stimme von selbst aus dieser herausklingt. Motivische Bildungen für sich liegen z. B. im folgenden Fall außerhalb des realen Linienzuges vor:

Nr. 140. Sonate für Violine in A-Moll, Allegro:



Als herausklingende Scheinstimme die motivische Andeutung:

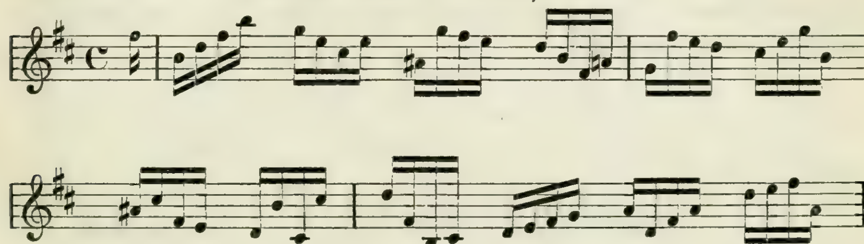
Nr. 141.



(Überdies in der Höhepunktslinie des Beispiels eine fallende obere Randlinie: a-g-fis-e-d-c-h-a-g.)

Weiter zu melodischer Selbständigkeit entwickelte Zusammenhänge finden sich in Linienbildungen wie der folgenden:

Nr. 142. Suite für Violine in H-Moll, Double:



Aus der Realstimme tönt die melodische Scheinstimme heraus (in metrischen Annäherungswerten):

Nr. 143.



In der weiteren Verarbeitung dieses Satzanfanges hebt sich das Motiv dieser Scheinstimme noch klarer heraus, indem es sich in größerer räumlicher Distanz aus dem ganzen Linienzuge aussondert: (Die mit ⌐—¬ bezeichneten Töne):

Nr. 144.



Dasselbe, hier in der Scheinstimme heraustönende Motiv herrscht auch in späteren Sätzen der gleichen Suite, z. B. in der Corrente; hier in noch größerer räumlicher Distanzierung, auf d r e i angedeutete Stimmen verteilt, deren jede für sich zugleich eine zusammenhängende fallende Linie darstellt[1]):

Nr. 145.



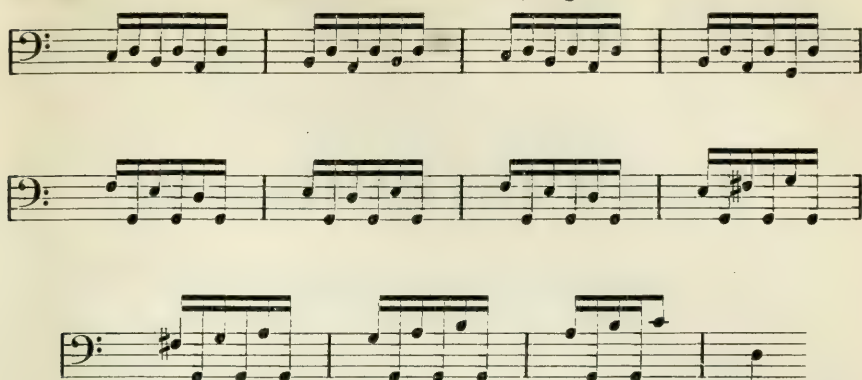
(Vgl. auch Nr. 111.)

Andeutung von Orgelpunktstimmen.

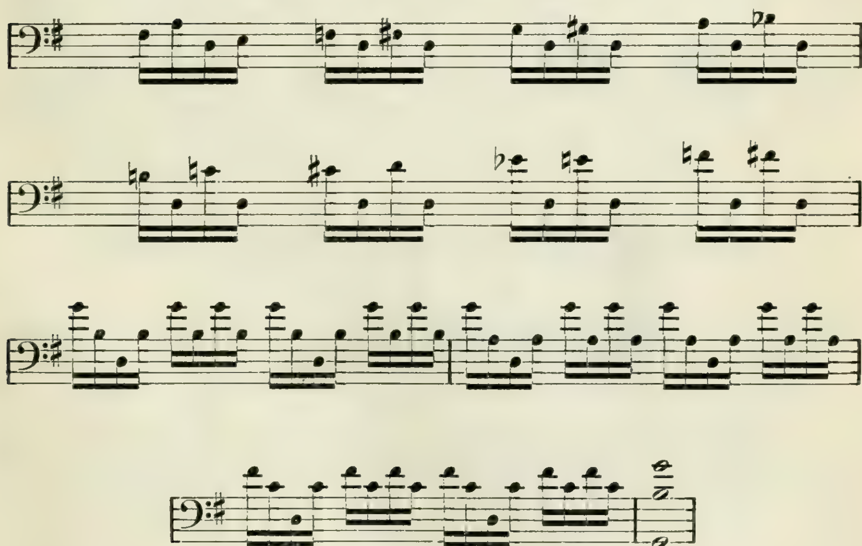
Ferner gehören zu den Mitteln einer Andeutung gesonderter Stimmen die bereits berührten Wirkungen von O r g e l p u n k t e n und L i e g e s t i m m e n; (im folgenden ist kurzweg der Ausdruck „Orgelpunkt“ auch für solche angedeutete Liegestimmen gebraucht, welche nicht, im ursprünglichen engeren Sinn dieses Wortes, nur die tiefste Stimme darstellen) z. B.:

[1]) Man ersieht hieraus, daß wie auch in Nr. 144 schon die in Nr. 143 herausgehobene Scheinstimme zu je zwei Tönen auf zwei ineinandergreifende Stimmen verteilt gedacht ist.

Nr. 146. Suite für Cello in C-Dur, Gigue:

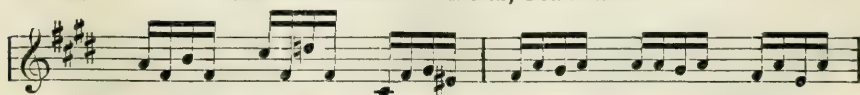


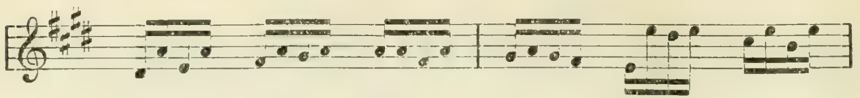
Nr. 147. Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



(Bis zum Schluß Orgelpunkt auf d.)

Nr. 148. Suite für Violine in E-Dur, Präludium:







(Orgelpunktwirkungen auf fis, a, e.)

Nr. 149. Partita für Klavier in A-Moll, Courante:





(In beiden Stimmen Orgelpunktandeutung auf g.)

Nr. 150. Partita für Klavier in G-Dur, Präambulum:





(Angedeutet die gehaltenen Mittelstimmen $\frac{\text{g}}{\text{h}}$—$\frac{\text{fis}}{\text{a}}$—$\frac{\text{e}}{\text{g}}$.)

Linienbildungen wie diese:

Nr. 151.



die das Festliegen eines Tones mit enthalten, sind ungemein häufig und für den ganzen polyphonen Stil typisch.

Das folgende Beispiel zeigt Orgelpunktandeutungen bis zu einer solchen Selbständigkeit durchgeführt, daß sogar gegen ein (andeutungsweise) festliegendes es in anderer Stimme ein e, ebenso hernach gegen f ein fis, gegen b ein h gebracht wird:

Präludium und Fuge für Klavier in A-Moll (aus dem Präludium):

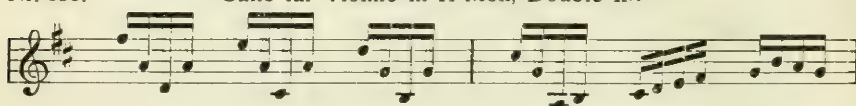
Nr. 152.





Auch viel schwächere Andeutungen von Orgelpunktwirkungen kommen vor:

Nr. 153. Suite für Violine in H-Moll, Double II.:



(Orgelpunktartig herausklingend: a, hernach g.)

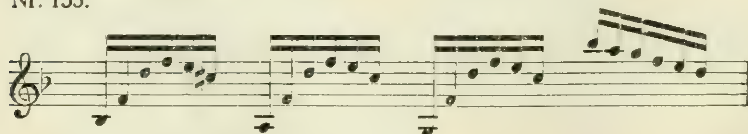
Mehrmaliges Berühren ein und desselben Tones genügt oft, um aus dem Linienverlauf Andeutungen von orgelpunktartig herausklingenden Scheinstimmen auszulösen, z. B.:

Nr. 154. Suite für Violine in D-Moll, Gigue:



(Aus den oberen Randtönen in der ersten Takthälfte c, in der zweiten b, als Mittelstimme durch den ganzen Takt orgelpunktartig d). Aus dem gleichen Satz:

Nr. 155.



(Orgelpunktartig durchtönendes f, in zwei Oktaven, $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$.)

Nr. 156. Suite für Cello in C-Moll, Gavotte I:

(Über einem aufwärtssteigenden, sequenzierenden Motiv, d-es-d, es-f-es, f-g-f, Andeutung eines forttönenden b.)

Nr. 157. Suite für Violine in H-Moll, Bourrée:

(Das dreimal scharf herausragende d über weite Distanz als Andeutung einer orgelpunktartig liegenden oberen Scheinstimme.)

Nr. 158. Sonate für Violine in A-Moll, Allegro:

(über einer Baßlinie

ein orgelpunktartig liegendes e in der Oberstimme.)

Mit der Ausnützung der Instrumentaltechnik hängt es zusammen, daß solche Orgelpunktwirkungen bei Streichinstrumenten vorwiegend auf leere Saiten oder einfache Griffe verlegt werden, wie überhaupt in den einstimmigen Kompositionen für Violine und Cello die Anpassung an deren Technik, Umfang und Klangfarbe sich durchwegs

geltend macht, z. B. auch in der Berücksichtigung der Stimmung der Saiten bei Bewegung durch akkordliche Konturen usw. (Da hier die Darstellung nicht auf die Gesamtbetrachtung dieser Suiten für Violine und Cello als Kunstwerke für sich gerichtet ist, sondern nur auf die technischen Merkmale, die aus dem Stil der Einstimmigkeit überhaupt hervorgehen, muß sich dieser Zusammenhang auf einen kurzen Hinweis bezüglich der Berücksichtigung von Wirkungen und Spielbarkeit auf dem Instrument beschränken, für welches jeweilig die Linienkonzeption gedacht ist.)

Häufiger als solche einfache Orgelpunktwirkungen ist die Verbindung der orgelpunktartig durchklingenden Töne mit ihren, Nachbarnoten, oder auch ganze Orgelpunktfiguren, z. B.:

Nr. 159. Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:



(Orgelpunktartige Mittelstimme d, angedeutet durch [Notenbeispiel] im letzten Takt einfaches d; überdies steigende untere und obere Randstimme.)

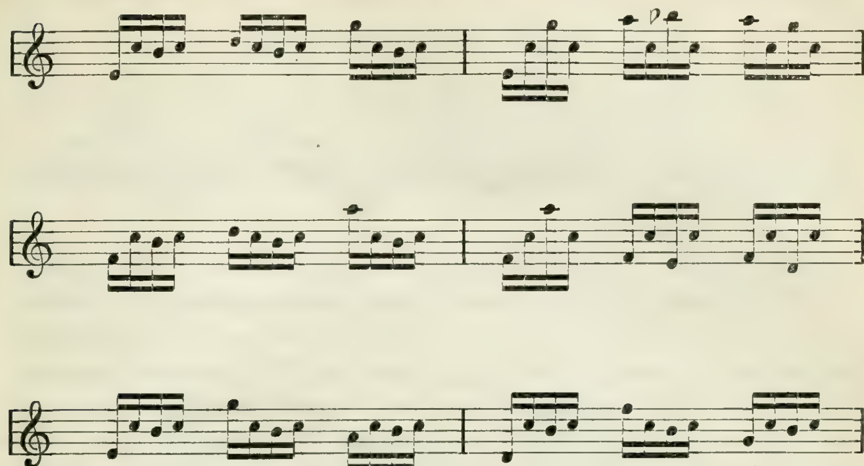
Nr. 160. Suite für Cello in G-Dur, Courante:



(Orpelpunktartige Figur: d-e-d, darüber steigende Oberstimme.)

In dem folgenden Beispiel:

Nr. 161. Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:



liegt durch alle Takte orgelpunktartig c, im ersten, dritten und fünften Takt durch Orgelpunktfiguren angedeutet, im zweiten und vierten Takt nur durch wiederholtes Berühren des Tones c; überdies untere und obere Randstimme, beide das gleiche Motiv verarbeitend.

Die orgelpunktartigen Wiederholungen eines Tones dienen auch häufig dazu, eine längere Dehnung der Einzeltöne in einer breiter ausgesponnenen Scheinstimme anzudeuten; z. B.:

Nr. 162. Suite für Violine in D-Moll, Gigue:





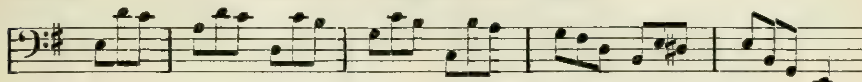
Die oberen herausragenden Linienpunkte ergeben eine Scheinstimme: b-a-b-a-d-c-b-a, deren jeder Ton durch die dreimalige Berührung andeutungsweise zu halbtaktigem Wert gedehnt erscheint. Ebenso tritt eine in ihren Einzeltönen orgelpunktartig angedeutete Mittelstimme hervor: c (erster und zweiter Takt) -e-d-c (vom dritten Takt an in synkopischen Taktvierteln, bezeichnet durch ⌴); schließlich eine dritte, untere Scheinstimme (halbtaktig vorwärtsschreitend: e-f-e-f-b-a-g-f.

Reichtum der Scheinpolyphonie in Bachs melodischen Linien.

Überhaupt treten, wie in diesem und auch schon in mehreren der angeführten Beispiele häufig nicht nur zwei, sondern mehrere gleichzeitige Stimmen ein, und dieser polyphone Eindruck wird dann stets durch gleichmäßig durchgeführte rhythmische Verschränkung der hereinspielenden Stimmen gehoben. Die verschiedenen Mittel zur Erzielung polyphoner Andeutung treten in reichem Wechsel, kunstvoll ineinander verwoben, auf. Bach empfindet von Grund auf so polyphon, daß er auch in seine einstimmige Linie eine ganze Polyphonie hineindrängt. Wenn hierbei zwei Stimmen aus der Scheinpolyphonie, oder eine Scheinstimme und die Realstimme in ein und denselben Ton einmünden oder durch den gleichen Ton kreuzen, so hören wir diese gemeinsamen Berührungspunkte der Stimmen wie doppelt angetönt, da sie zugleich aus zwei Linienzügen aufgenommen werden, eine Erscheinung, die gleichfalls zur Vervielfachung des musikalischen Geschehens in der Einstimmigkeit beiträgt.

Gleichzeitiges Zusammenwirken verschiedenartiger Mehrstimmigkeits-Andeutungen liegt z. B. in den folgenden Linien:

Nr. 163. Suite für Cello in G-Dur, Gigue:



(Baßkadenz e-a-d-g-c-g-h-e; darüber fallende obere Randlinie).

Das folgende, bereits angeführte Beispiel aus Bachs Suite für Violine in D-Moll, (Gigue):

Nr. 164.



enthält neben der fallenden, motivischen unteren Randstimme (bezeichnet durch ⌞—⌟) eine imitatorisch mit dem gleichen Motiv in den zwischenliegenden Taktzeiten hereinspielende angedeutete Mittelstimme (bezeichnet mit ⌜—⌝) und darüber eine absteigende obere Randstimme (a-g-f-e-d).

Nr. 165. Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:





In der Tiefe die Orgelpunktentwicklungen auf g, das hierbei wechselnd auf betonteren Taktteilen und zwischendurch auch auf unbetonten letzten Sechzehnteln (Takt 2 und 4) angetönt ist und sich vom siebenten Takt an in die Baßlinie a—d̄ fortsetzt. Darüber eine obere Scheinstimme, die sich aus schwach vortretenden gleichförmig bewegten Anfängen (Takt 1—4) vom fünften Takt an zum prachtvoll ausgreifenden Zug einer sangbaren Melodie entfaltet:

Nr. 166. (in metrischen Annäherungswerten:)



Nr. 167. Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Von Takt zu Takt kadenzartige Baßsprünge; das dazwischenliegende Motiv in der Sequenz auf zwei angedeutete Stimmen verteilt (Oberstimme 1., 3. und 5. Takt, Mittelstimme imitierend im 2. und 4. Takt); jede von beiden für sich in absteigender Linie zwischen den Randpunkten (a-g-f, und d-c).

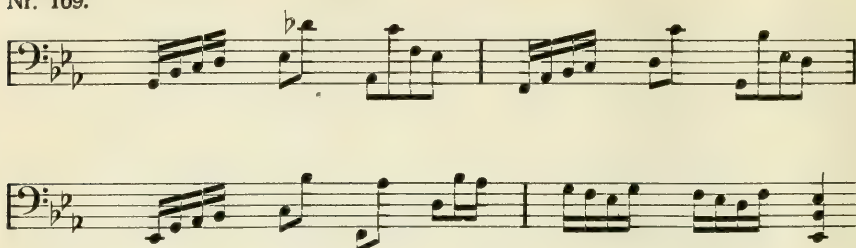
Nr. 168. Suite für Cello in C-Dur, Präludium:



Mit dem gleichen Motiv  wechselndes Spiel zwischen einer angedeuteten höheren Stimme (bezeichnet mit *) und einer imitierenden tieferen (bezeichnet mit +), beide in Abwärtsbewegung sequenzierend. Darüber (zweitaktig) eine fallende obere Randstimme (e-d-c), in den zwischenliegenden Takten (2., 4. und 6.) eine etwas schwächer herausklingende fallende Linie (a-g-fis) und schließlich zwischen den ersten Takttönen Andeutung einer kadenzierenden Baßstimme. Mithin neben der real ertönenden Stimme nicht weniger als fünf an der angedeuteten Polyphonie teilnehmende, hereinspielende Scheinstimmen; ein für Bach höchst kennzeichnendes Beispiel für die Gewinnung polyphonen Spiels aus der einstimmigen Sequenz.

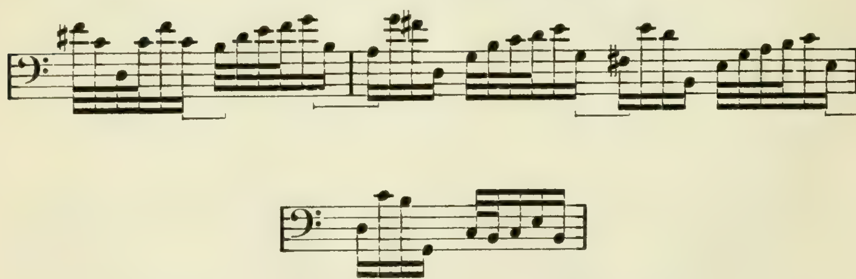
Das folgende Beispiel aus Bachs Suite für Cello in Es-Dur

(Allemande.)
Nr. 169.



enthält neben der fallenden oberen Randlinie (des-c-b usw. vgl. Beispiel Nr. 112) die untere Randlinie g-f-es und dazwischen die kadenzartigen Baßsprünge (es-as, d-g, c-f); das Ganze ist ferner von einer latenten Mittelstimme (f-es-d-c-b) durchkreuzt.

Nr. 170. Suite für Cello in C-Dur, Allemande:



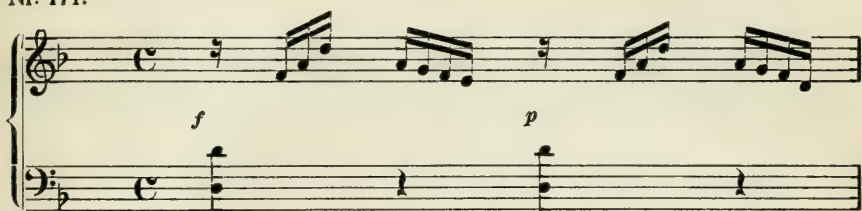
Eine fallende Mittelstimme (bezeichnet durch ⌞—⌟), zwischendurch die kadenzierenden Sprünge einer Baßstimme (d-g, h-e, g-c); darüber wölbt sich eine Oberstimme, in größeren Taktwerten vorwärtsschreitend (g-fis-e-d-c-h); das Motiv der Mittelstimme (⌞—⌟) imitierend.

Bachs einstimmige Linie ist schon aus einem latenten Polyphoniegefühl konzipiert und stellt nichts anderes als eine konzentrierte Mehrstimmigkeit dar. Das geht namentlich auch aus der Umarbeitung

einzelner dieser Sätze für mehrstimmiges Spiel auf Orgel und Klavier hervor.

So ist von Bach die Sonate für Violine in A-Moll zu einer Klaviersonate in D-Moll (Ges. Ausg. d. Bach-Ges. XLII Nr. 1) verarbeitet, wobei beispielsweise die Anfangstakte des letzten Satzes (vgl. Beispiel Nr. 158) folgende Spaltung in reale Zweistimmigkeit erfahren (unter gleichzeitiger Transposition nach D-Moll):

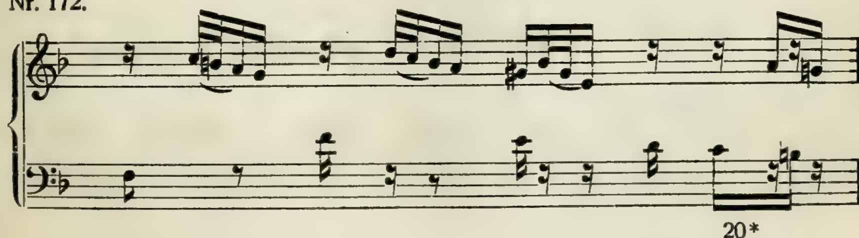
Nr. 171.





Die in Beispiel Nr. 140 angeführte spätere Stelle aus dem gleichen Satz gelangt in der Klavierbearbeitung zu folgender Sonderung in zwei Realstimmen:

Nr. 172.



20*



In der gleichen Umarbeitung wird aus dem Takt:

Nr. 173.



der folgende:

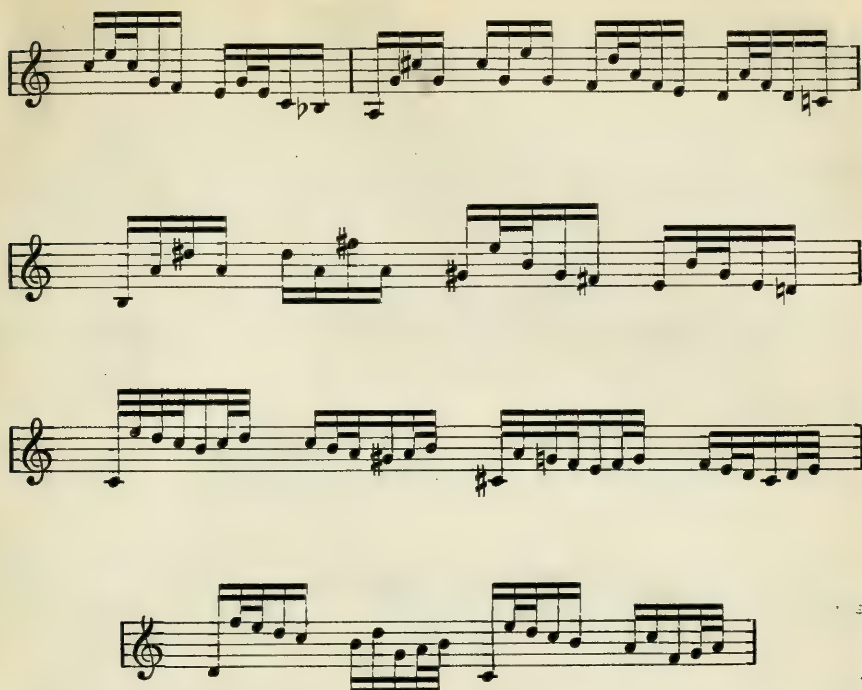
Nr. 174.



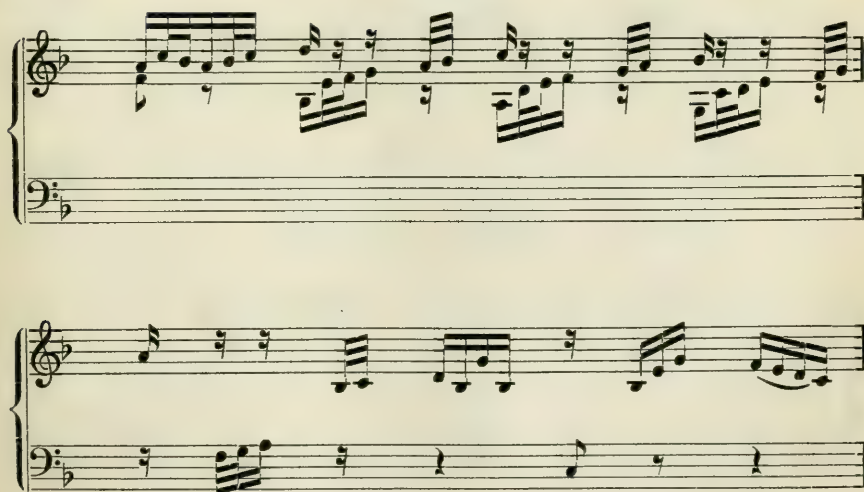
Wie ausgeprägt Bach in der einstimmigen Linienkonzeption eine Zweistimmigkeit empfunden hat, geht auch aus den folgenden Parallelstellen der gleichen Umarbeitung hervor:

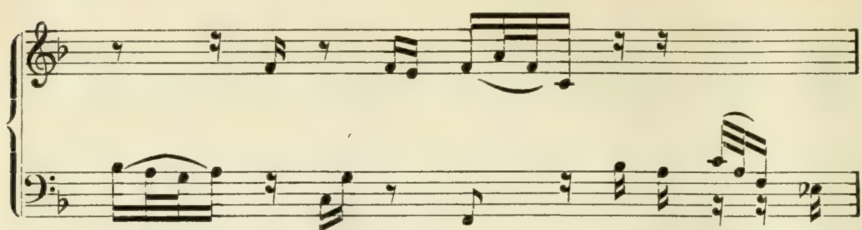
Nr. 175. Einstimmiger Violinsatz:





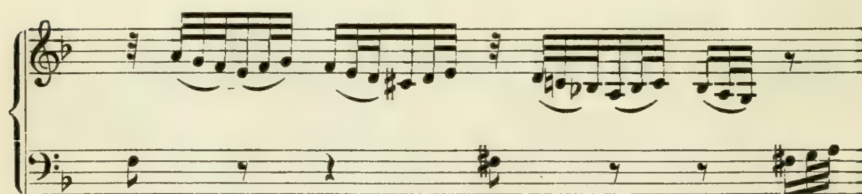
Nr. 176. Umarbeitung:

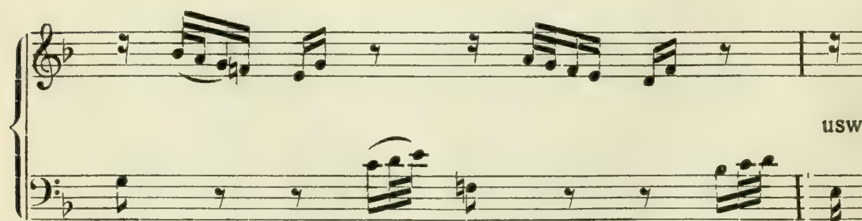








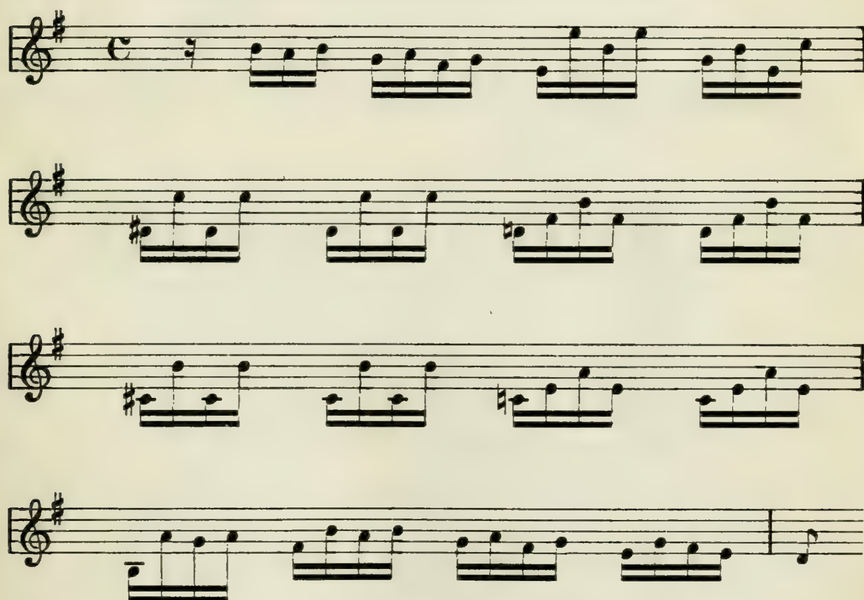



usw.

Treten dann bei Bach in real ausgeführter zweistimmiger oder mehrstimmiger Schreibweise Einzellinien zusammen, deren jede in solchen, schon über die Einstimmigkeit weit hinausgehenden Wirkungen entworfen ist, so erhöht sich in entsprechender Weise der ganze Satz zur Fülle und Wirkung einer über die vorhandene Stimmenzahl weit hinausgehenden Polyphonie. So vermag schon die Zweistimmigkeit Bachs mitunter die Wirkung einer ungemein vollen Schreibweise zu erwecken.

Die polyphone Klangfülle einer Fuge z. B. erscheint ins Ungemessene gesteigert, wenn das Fugenthema selbst Mehrstimmigkeits-Wirkungen birgt, wie das folgende:

Nr. 177. Toccata und Fuge in E-Moll für Klavier; Fugenthema:



Die absteigende Linie des ersten Taktes, zugleich in Andeutung einer Vorhaltskettung gehalten (vgl. S. 266), setzt sich vom zweiten Takt an als untere Randlinie fort [dis-d-cis-c-h]; darüber in längeren Werten eine fallende obere Randlinie [e-c-h-a], welche ihrerseits im letzten Takte des Themas in eine wieder in angedeuteter Vorhalts-

kettung absteigende Linie übergeht; daneben in diesem Thema der Reichtum satter harmonischer Füllwirkungen, ferner Septvorhalte wie zu Beginn des zweiten und dritten Taktes.

Oder das Thema aus dem

Nr. 178. Duett für Klavier Nr. IV:



Vom fünften Takt an als angedeutete tiefste Stimme Orgelpunkt e, eine Mittelstimme, in jedem Takt durch orgelpunktartige, wiederholte Berührung des gleichen Tones in Ganztaktwerten angedeutet, (a-h-c-h) und darüber als dritte Scheinstimme die melodisch heraustretende obere Randstimme:

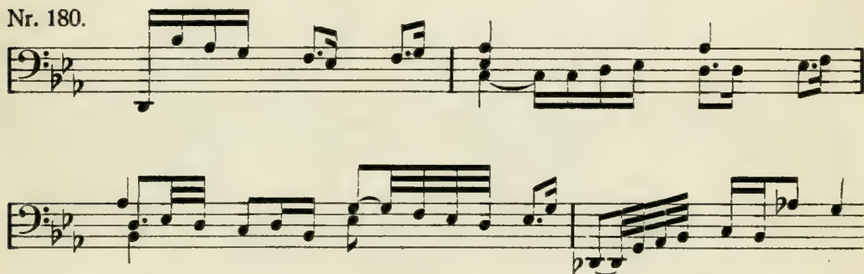
Nr. 179.



Auch das in Nr. 105 angeführte Thema der Fuge in E-Moll vom zweiten Teil des Wohlt. Klaviers enthält neben der erwähnten steigenden oberen Randlinie noch eine fallende Scheinstimme, die sich vom c (letztes Viertel des zweiten Taktes) löst und, mit ihrem Anfang noch in den Anstieg der oberen Randlinie hineinreichend, von hier stufenweise abwärts führt: c-h-a-g-fis-e-dis-e.

Erkennt man also die ganze Technik der einstimmigen Linie im wesentlichen weitaus mehr auf die (angedeutete) Vervielfachung der linearen Energien gerichtet als auf die Rundung zu harmonischen Wirkungen, so zeigt sich dies sogar da in merkwürdiger Art be-

stätigt, wo Bach in einstimmigen Sätzen zu füllenden Akkordabstützungen unter Ausnützung der Doppelgrifftechnik ausgreift, wie in einzelnen Sätzen von schwerem Zeitmaß aus den Werken für Violine oder Cello allein. Da ist es deutlich zu beobachten, wie selbst diese Akkorde keineswegs bloß harmonische Wirkungen in den Satz hereinbringen, sondern vornehmlich auf das Vortäuschen einer Linienmehrstimmigkeit durch einen glänzenden technischen Kniff ausgehen: ein Akkord tritt z. B. so ein, daß er die Linie als eine scheinbare Oberstimme aufnimmt und als scheinbare tiefere Stimme weiterfließen läßt, oder umgekehrt. Ein Vortäuschen von mehreren beteiligten Stimmen ist es insofern, als der ganze Entwicklungszug des Satzes dennoch von der Ausspinnungstechnik einer einzigen Linie getragen ist. Derlei zeigen z. B. die folgenden Takte aus der Allemande der Suite für Cello in c-Moll:



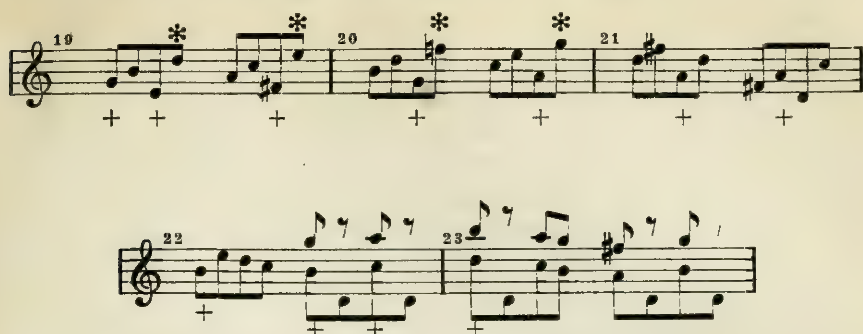
Hier läßt der erste Akkord die Linie als Oberstimme erscheinen, worauf sie sich aus ihm wie auf einem andern beteiligten Instrument als tiefste Stimme weiterkettet; dann greift mit dem dritten Takt ein Akkord so über, daß die Weiterkettung aus einer neuen, einer mittleren Stimme tretend erscheint, dann wieder mit dem nächsten Akkord aus der ursprünglichen obersten Stimme usw. — Derartiges kann man überall bei den Akkordgriffen beobachten.

Die einstimmigen Zwischenspiele aus der C-Dur-Fuge für Violine.

Motivisches Spiel, Imitationstechnik, Durchführung eines Motivs durch verschiedene Scheinstimmen in veränderter Form, Vergrößerungen und Verkleinerungen, Umkehrungsbildungen und die reiche Arbeitsweise einer ausgeführten Polyphonie steckt oft in Andeutungen in einer einzigen Linie. Das ergibt ihre konzentrierte Kraft.

Eine der mächtigsten polyphonen Entwicklungen, die sich in Bachs Einstimmigkeit überhaupt finden, enthält das folgende Fragment aus der Fuge (167. Takt) der Sonate für Violine in C-Dur:

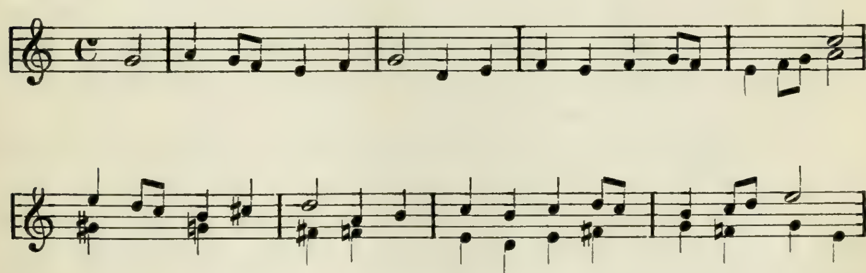
Nr. 181.



Die ersten vier Takte dieses Fugenzwischenspiels lassen zunächst in fallender Bewegung den vorangehenden gewaltigen Höhepunkt einer Durchführung der Fuge in allmählicher Entspannung verklingen; von der zweiten Hälfte des vierten Taktes führt erst zum Eintritt des siebenten Taktes eine rapid ansteigende, in füllenden Akkordkonturen umrissene Sequenz, in der sich die Terzenschritte einer tieferen (h-g, $\bar{c}$-a, $\bar{d}$-h, $\bar{e}$-$\bar{c}$, $\bar{f}$-$\bar{d}$) und einer höheren ($\bar{d}$-$\bar{f}$, $\bar{e}$-$\bar{g}$, $\bar{f}$-$\bar{a}$, $\bar{g}$-$\bar{b}$, $\bar{a}$-$\bar{\bar{c}}$) ansteigenden Linie herausheben.

Mit diesem als Höhepunkt neuer Entwicklung erreichten siebenten Takt beginnt eine äußerst interessante Scheinpolyphonie; zum Verständnis ist die Kenntnis des Fugenanfangs mit dem Thema notwendig:

Nr. 182.



(Choralthema: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott")

In den Takten 7—10 der angeführten Linie (Nr. 181) findet es sich latent wieder:

Nr. 183.

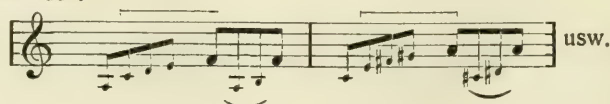


(Der Anfangston g hierbei durch die Konturen der ganzen G-Dur-Harmonie ganztaktig gehalten und verstärkt 'angedeutet; die synkopische Auslösung der höchsten Motivtöne [a, g, f] erhöht die melodische Spannung.)

Das Motiv aus dem Thema erscheint vom zehnten Takt an in Verkleinerung (bezeichnet mit ┌──┐), nachdem es schon im achten und neunten Takt in der Umkehrung erschienen war (bezeichnet mit └──┘). — Hierbei ist zu beachten, daß das Motiv in seiner absteigenden Form (Takt 8 und 9, └──┘) gleichzeitig nichts anderes darstellt, als eine Verkürzung des zweiten Thementaktes: , so daß der 8. und 9. Takt am richtigsten mit einer starken agogischen Dehnung auf dem ersten und höchsten Ton des Motivs darzustellen ist: usw., derart, daß das Sechzehntel ā fast einem Viertel, wie im Thema, gleichkommt; im achten Takt ist demnach auch die Achtelfigur aus dem zweiten Takt des Themas neben den in Beispiel Nr. 183 durch größeren Druck herausgehobenen Hauptnoten des Themas leicht mit angedeutet.

Zugleich ist die Linie so angelegt, daß das ansteigende Motiv (┌──┐, vom zehnten Takt an) in einen höchsten Ton ausmündet, der jedesmal im letzten Achtel des Taktes nochmals berührt wird, so daß er als gehaltener Ton vom Annäherungswert einer halben Note angedeutet erscheint:

Nr. 184.



In rhythmischer Verschränkung damit erscheint das gleiche Motiv zwischendurch als untere Randstimme (bezeichnet mit + + +), sich bis zum Grundton d des 15. Taktes steigernd, ebenso vom 19. Takt an in verlangsamter Bewegung: e-fis-g-a-h, indem es sich in steigender Linie bis in den Eintritt einer neuen thematischen Stimme (Takt 22) fortsetzt. Zugleich setzt sich aber, eine Terz höher laufend, eine weitere Scheinstimme aus den mit + bezeichneten Tönen e-fis-g des 18. und 19. Taktes fort: nämlich schon mit dem fünften Achtel des 19. Taktes die Weitersteigerung dieses Motivs ins a, dann mit dem ersten und fünften Achtel des 20. Taktes durch h und c bis ins d des 21. Taktes, — eine Linie, die somit in einer Engführung von der vorher bezeichneten, um eine Terz tiefer laufenden Scheinstimme imitiert wird, wobei die letztere in den Höhepunkt d erst mit Beginn des 23. Taktes einmündet.

Überdies bilden über diesem Komplex vom zehnten Takt an die oberen Randpunkte eine Reihe steigender Terzen (f̄-ā-c̿-e̿-g̿), dadurch eine Scheinstimme für sich (zugleich von gewisser harmonischer Füllwirkung) darstellend, wobei jeder dieser Töne, wie bereits erwähnt, durch wiederholtes Berühren zum Wert einer gehaltenen halben Note angedeutet ist.

Im 15. Takt, mit den Konturen der ganzen D-Dur-Harmonie im Anfangston d ganztaktig gehalten und verstärkt angedeutet, beginnt wieder, analog wie im siebenten Takt, das Fugenthema:

Nr. 185.

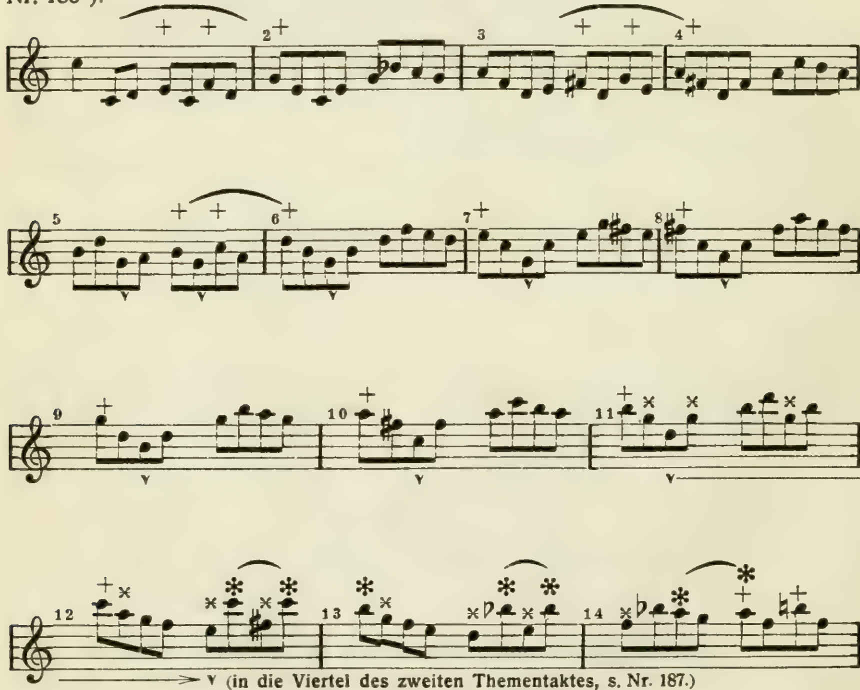


Es folgt auch hier wieder analog das Spiel des fallenden (——), und steigenden (——) Motivs aus dem Thema und schließlich vom 18. Takt an die mit ✻ bezeichnete ansteigende Linie, die bis zum Ton g̿ führt, dem Ton, mit welchem im 22. Takt eine neu hinzutretende thematische Stimme einsetzt.

Mit dieser ganzen reichen Scheinpolyphonie motivisch kunstvoll ineinander greifender Stimmen ist aber noch weiter eine angedeutete Kontrapunktierung des Gegenthemas der Fuge verknüpft, der im Anfang der Fuge (siehe Beispiel Nr. 182 Takt 5) zum Themeneinsatz in der zweiten Stimme kontrapunktierenden, chromatisch gehaltenen Unterstimme (a-gis-g-fis-f-e, usw.); es findet sich in der einstimmigen Linie (Beispiel Nr. 181) vom achten Takt an zugleich mit dem Thema als untere Randlinie (cis-c-h-b-a) und analog zugleich mit dem Thema vom 16. Takt an (gis-g-fis-f-e).

Kaum minder polyphon und zugleich wieder völlig verschieden hiervon ist ein weiteres (mit dem 247. Takt beginnendes) einstimmiges Zwischenspiel aus der gleichen Fuge:

Nr. 186[1]).



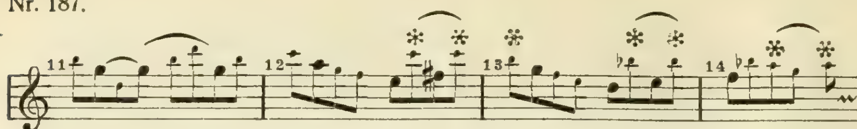
[1]) Das Zeichen v weist (wie + ✻ und ×) auf zusammengehörige Linientöne, ist also hier nicht als Akzentuationszeichen zu verstehen.

Mit dem ersten Takte beginnt eine groß angelegte steigernde Linienentwicklung über 12 Takte; vom ersten Takt an zunächst das (mit + bezeichnete) Motiv aus dem Fugenthema, bis zum ersten Ton des sechsten Taktes (d) in steigender Sequenz weitergeführt[1]), von hier an setzt die (gleichfalls mit + bezeichnete) obere Randlinie die Steigerung bis zum $\overline{\overline{\overline{c}}}$ des 12. Taktes fort.

Vom 11. Takt an ist wieder das Hauptthema der Fuge (×) enthalten (durch die größer gedruckten Noten angedeutet):

[1]) Sogar seine Fortsetzung zu einer viertönigen Reihe ist zugleich noch angedeutet, indem die motivische Scheinstimme e-f-g vom ersten und zweiten Takt sich fortsetzt und ins a vom Anfang des dritten Taktes sich auslöst, worauf mit fis die neue Reihe beginnt, die zu Anfang des fünften Taktes im h ihre Gipfelung findet, usw.

Nr. 187.



und zugleich damit löst sich vom Ton c des 12. Taktes, dem Höhepunkt der lang ansteigenden oberen Scheinstimme, das chromatische Gegenthema (c-h-b-a; bezeichnet mit ✻). — Gleichzeitig ist aber die thematische Bewegung e-fis-g des 12. Taktes die Fortsetzung einer steigenden unteren Scheinstimme, welche bereits im fünften Takt mit dem Orgelpunkt g schwach anzutönen beginnt und sich vom achten Takt an (a-h usw.) aufwärts bewegt (bezeichnet mit v v . . ,), stetig stärker hervortretend, bis zum Übergang ins Thema.

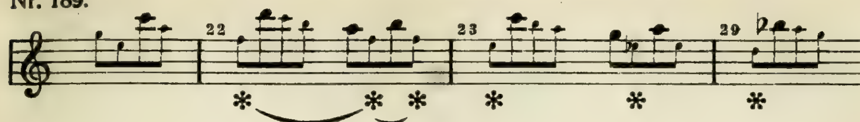
Mit der zweiten Hälfte des 14. Taktes beginnt ein anderes motivisches Spiel; die obere Randlinie a-h-c (bezeichnet mit +) beginnt thematisch und setzt sich als steigernde Linie bis zum Höhepunkt g des 19. Taktes fort (so daß der Ton a des 14. Taktes gemeinsam zwei Linien angehört, der ausmündenden chromatischen des Gegenthemas und der beginnenden des steigernden Motivs, ✻ und +). — Vom 15. Takt an erscheint ferner (bezeichnet mit ⌐—¬), das aus dem Thema gebildete aufsteigende Motiv in Achtelbewegung:

Nr. 188.



(der höchste Ton mit dem durch doppeltes Antönen angedeuteten Wert einer halben Note); in rhythmischer Verschränkung damit die Umkehrung des Motivs: a-g-f; h-a-g; c-b-a (bezeichnet mit └—┘). Vom Gipfelton g des 19. Taktes an wieder fallende Bewegung in der oberen Randlinie (f-e-d . . .), von der sich im 21. Takt als Scheinstimme wieder das Fugenthema löst; (der Anfangston c schon vom Takt 20 an heraustretend):

Nr. 189.



Und auch hier tritt diesem wieder, vom 22. Takt an, das chromatische Gegenthema in angedeuteter Kontrapunktierung als untere Scheinstimme gegenüber (f-e-es-d, fortgesetzt bis g) (bezeichnet mit *). Gleichzeitig damit (bezeichnet mit ⌐—⌐) in rhythmischer Verschränkung die Motivumkehrung in Achtelwerten:

Nr. 190.



Vom 26. Takt an wird diese absteigende Bewegung von der Realstimme selbst aufgenommen und fortgeführt:

Nr. 191.



Somit erscheint im ersten Zwischenspiel (Nr. 181) das Hauptthema der Fuge die beidenmale (Takt 7 f und Takt 15 f) als obere, das *Gegenthema als untere Stimme*. Im zweiten Zwischenspiel (Nr. 186) jedoch das erstemal (Takt 11 f) umgekehrt das Hauptthema als untere und darüber *als höhere Stimme* das chromatische Gegenthema; beim zweiten Themeneintritt (Takt 20 ff) liegt wieder das Hauptthema zuoberst. Diese Scheinstimmen sind also im *doppelten* Kontrapunkt (d. h. durch Versetzung umkehrbar) entworfen.

Bei all diesem Reichtum ineinanderspielender Stimmen einer verborgenen Scheinpolyphonie liegt aber in diesen Linien Bachs nichts Verkünsteltes; eine prachtvolle melodische Entfaltung voll großen Schwunges und höchster Schönheit läßt all den in kunstvollster Technik angedeuteten mehrstimmigen Gehalt kaum erraten.

Die beiden einstimmigen Zwischenspiele aus Bachs C-Dur-Fuge für Violine allein (Beispiel Nr. 181 und 186) gehören zu den größten Wundern melodischer Kunst. Es sind eigentlich nicht Zwischenspiele, sondern geradezu einstimmige Fugendurchführungen.

Die Scheinstimmen im Zusammenhang mit der tonalen Gesamtanlage.

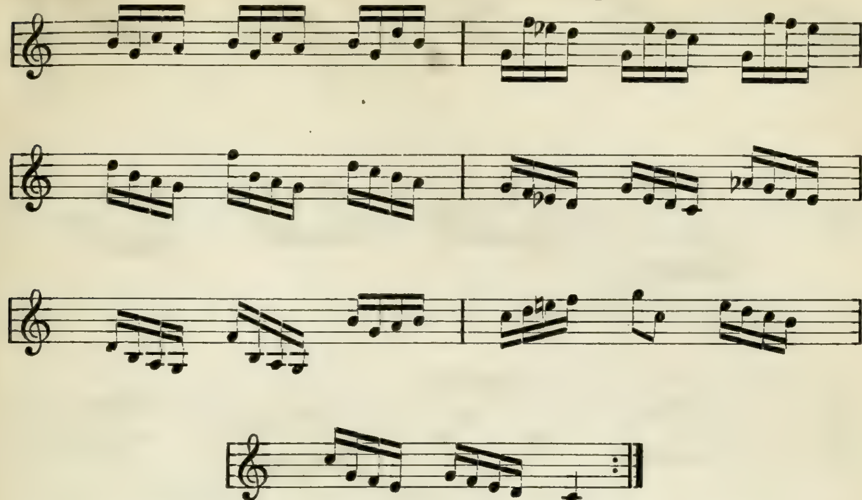
Jede Linie enthält bei Bach eine Vielheit von Bewegungszügen, die Kraft, neue gleichzeitige Bildungen aus sich erwachsen zu lassen; infolge dieses stetig mehrfachen Geschehens wird die Einstimmigkeit nie leer und ermüdend.

Solche Entwicklung zu einer größeren Anzahl ineinanderspielender Scheinstimmen, wie sie in den letzten Beispielen zutage tritt, gehört mit zu den Steigerungsmitteln, welche die intensiveren Entwicklungspartien der Gesamtform eines einzelnen einstimmigen Suiten- oder Sonatensatzes, die Höhepunkte des Mittelteiles kennzeichnet. Der normale Vorgang bei der einstimmigen Formung besteht bei Bach darin, daß mit ihrer Entwicklung zu den Höhepunkten des Satzes aus der Linie selbst mehr und mehr und dichter ineinander gedrängte Scheinstimmen gesponnen werden. Auch beginnen sich angedeutete Nebenstimmen erst in steigendem Maße abzulösen, wenn in der Entwicklung der Realstimme eine gewisse Vorbereitung, eine Anspannung der melodischen Intensität gediehen ist, von welcher das Neuerstehen einer Stimme aus innerer Wachstumskraft, als Auslösung von Spannungen hervorgehen kann, wie jede Entwicklung in Bachs Kunstwerk.

Chromatische Scheinstimmen treten stets verhältnismäßig stärker heraus und werden von Bach meist da in den mehrstimmigen Komplex verwoben, wo ihre gesteigerte Intensität bereits durch ein reiches Spiel diatonischer Scheinpolyphonie vorbereitet ist.

Diese Scheinstimmen stehen oft auch dadurch in besonderem Zusammenhang mit der formalen und harmonischen Anlage des ganzen einstimmigen Satzes, daß sie auf Wendepunkte hinzielen, Modulationen und Kadenzwirkungen scharf herausheben. So ist im folgenden Beispiel der Abschluß eines Satzes in C-Dur durch das Auftreten einer längeren Orgelpunktandeutung auf dem Dominantton G eingeleitet und dadurch zu vollerer Schlußkraft gehoben:

Nr. 192. Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:

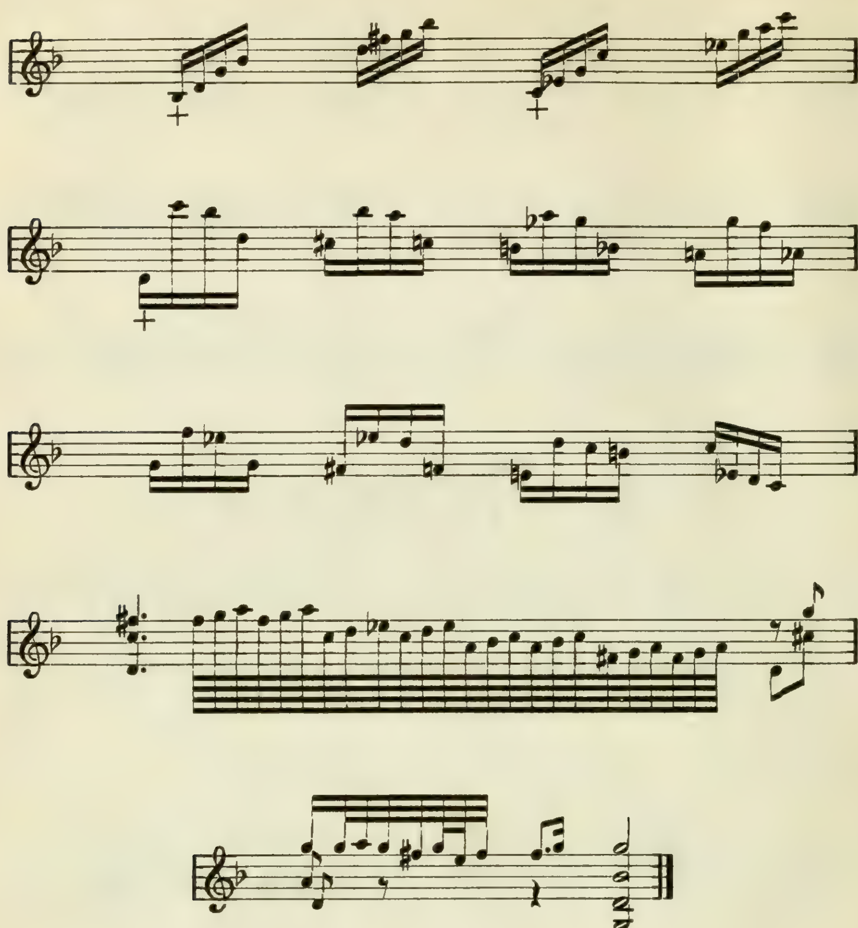


(Der Orgelpunkt selbst hierbei auf verschiedenen Taktteilen und wechselnd als untere und obere Stimme angedeutet).

Im folgenden Fall ist zur Erhöhung der Schlußwirkung in G erst eine Orgelpunktandeutung auf g durchgeführt:

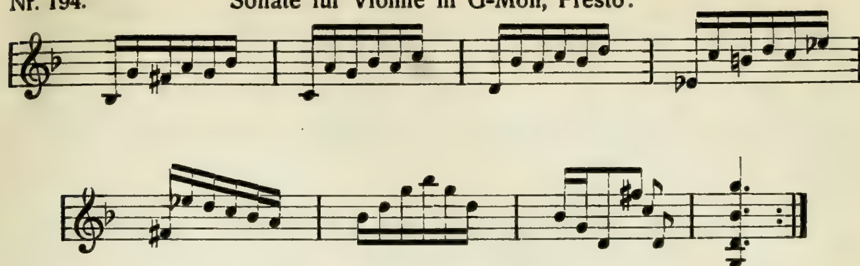
Nr. 193. Sonate für Violine in G-Moll, Fuge:





hierauf löst sich eine untere Randlinie vom Orgelpunkt g ab und geht bis ins d (Takt 3—5, bezeichnet mit +), eine obere Randlinie von der Dominantsept c-b-as-g-f-es-d-c (Takt 5 und 6) und eine Mittelstimme, chromatisch heraustretend, d-cis-c usw. bis d (Takt 5—7); ferner löst sich im zweiten Takt vom g, das gleichfalls orgelpunktartig antönt, g-fis-f-es-(d) ab (bezeichnet mit *), wobei der Zielton d nur harmonisch angedeutet ist und vom Ohr selbst ergänzt wird; alle diese Bewegungen, die sich in vier verschiedenen Linien entfalten, zielen in die Dominante (d-[fis-a]-c), auf diese Weise gleichfalls die tonale Schlußwirkung vorbereitend.

Nr. 194. Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Erhöhung der Schlußwirkung auf g, indem eine ansteigende untere Randlinie in den Ton g zielt.

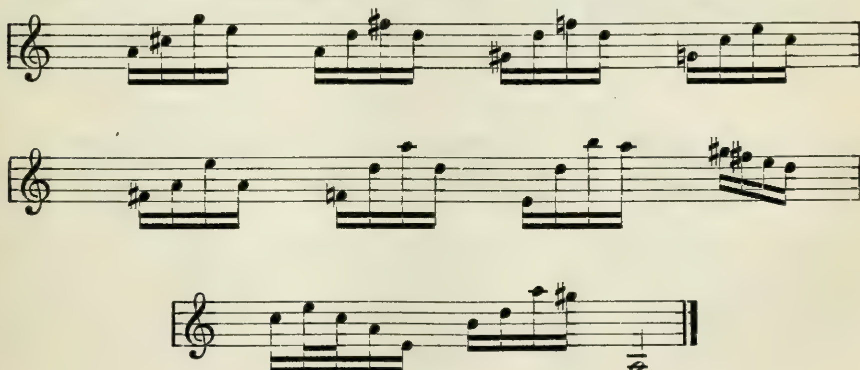
Ähnlich vor Abschluß des ersten Teiles im gleichen Satz:

Nr. 195.



Abschluß aus der Dominante d eingeleitet durch die ansteigende Baßlinie, die sich aus dem Orgelpunkt a entwickelt.

Nr. 196. Sonate für Violine in A-Moll, Allegro:



Der A-Moll-Abschluß eingeleitet durch die untere Randlinie a-gis g-fis-f-e-a. Gleichzeitig eine Scheinstimme, die als obere Randlinie anfängt (g-fis-f-e-) und sich, den Zug der Realstimme durchkreuzend, als Mittelstimme (-e-d-c-h-[ā]) fortsetzt, deren Schlußton (ā) sich das Gehör, als die obere Oktave des letzten a, von selbst ergänzt.

Bemerkenswert ist zugleich bei der Realstimme, die Leittonlösung in die tiefere Doppeloktave, über welcher sich das Gehör hier demnach die beiden höheren Oktavtöne, a und a ergänzt, den ersteren als Fortsetzung der erwähnten Scheinstimme, letzteren als Auslösung des Leittones.

Auch die Feststellung und Hervorhebung der Haupttonart zu Anfang eines Satzes wird oft durch eine Scheinstimme in besonderer Schärfe bewirkt: Vgl. z. B. den Anfang des gleichen Satzes aus der A-Moll-Sonate für Violine, Beispiel Nr. 158.

Auch sind oft Orgelpunktwirkungen länger festgehaltene Höhepunkte einer Steigerung, u. zw. gleichfalls im Zusammenhang mit der gesamten Formanlage, z. B.:

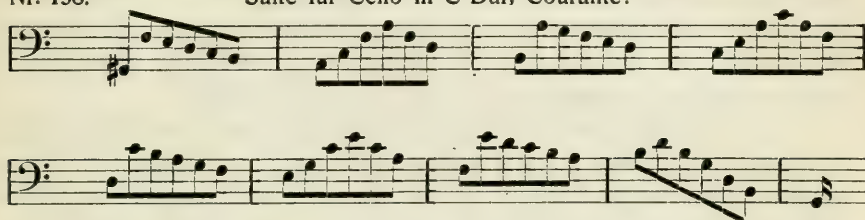
Nr. 197. Bach, Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Die in der harmonischen Anlage liegende Wendung des G-Moll-Satzes in die Paralleltonart B-Dur ist hier durch längeres, orgelpunktartiges Festhalten des Höhepunktes b gekennzeichnet, in den selbst eine steigende Sequenz zielt (obere Randlinie: es-f-g-a-b).

Ein eigentümliches, oft vorkommendes Ineinanderspielen zwischen angedeuteten Nebenstimmen und der Realstimme entsteht in Beispielen wie den folgenden, wo eine durch die Scheinstimme eingeleitete Bewegung so ausläuft, daß statt der Einmündung in den Zielton selbst sich die Realstimme bloß zu einer Bewegung in Konturen des ganzen Akkordes entfaltet, dessen Grundton der erwartete Zielton ist, der selbst gar nicht, oder nur verspätet und nebenhin auftritt.

Nr. 198. Suite für Cello in C-Dur, Courante:



Vom ersten Takt an steigende Baßlinie; an der Stelle, wo der Ton g erwartet wird, Verbreiterung der Realstimme über die Konturen des G-Dur-Akkordes.

Meist geschieht dies in Auslösung von Leittönen, wie in Beispiel Nr. 71. Dort wird durch die in stetig schnellerem Verlauf gedrängte Baßlinie: h-cis-dis-e-fis der Ton g in der Erwartung als Auslösung angeregt; statt seines einfachen Antönens tritt im vorletzten Takt bloß die Bewegung durch die G-Dur-Tonart ein, also eine hereinspielende harmonische Wirkung (die überdies den erwarteten Ton selbst enthält).

Vgl. hierzu auch Beispiele Nr. 193 und 195.

Das Umgekehrte, die Andeutung eines Anfangstones einer Scheinstimme durch einen ganzen Akkord, lag in Beispiel Nr. 181 und 186 vor.

Um die voll erklingende Realstimme schlingen sich alle diese schwach aufleuchtenden und wieder verschwimmenden Scheinstimmen in wechselndem Spiel angedeuteter Ausspinnung zu einem polyphonen Gewebe, dessen Stimmen neben der vollen Lichtstärke der Real-

stimme schwach aufschimmern, sich von ihr abgabeln, um wieder in ihren Zug zurückzukehren. Um sie alle wahrzunehmen, bedarf es oft geschulter Beobachtung.

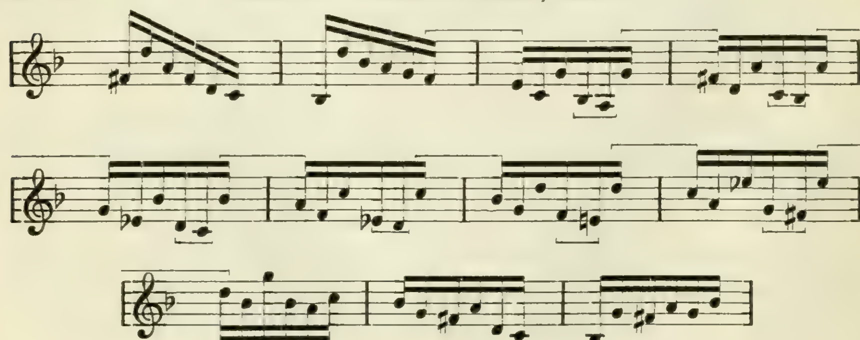
Entwicklung und Abklingen der Scheinstimmen.

Zu den zartesten Feinheiten der ganzen Bachschen Linienkunst gehört aber das Erstehen solcher heraustretender Scheinstimmen selbst und ebenso die Art, wie sie sich verflüchtigen; ihre Auslösung von der Realstimme und wieder ihr Verschwinden geschieht nämlich oft so unmerklich, daß selbst für einen geübten Blick die Nebenstimmen zu verschwimmen scheinen, wenn man sie zurück bis an ihren ersten Ursprung verfolgt oder ihren letzten Verlauf bis zur Einmündung in den Hauptstrom der real erklingenden Stimme. Ihr Anfang und ihr Abklingen sind mitunter kaum zu bestimmen. Die Kunst des Entwickelns ist hier besonders groß. Im Verlauf der Realstimme gleiten sie oft vorbei, ohne daß man gewahr geworden, wie sie eingesetzt und wo sie sich verlieren.

Auf die eben erwähnte Eigentümlichkeit, einzelne Töne einer Scheinstimme dadurch anzudeuten, daß sich statt ihrer eine Bewegung der Realstimme durch Konturen eines ganzen Akkordes entwickelt, deren Grundtöne sie sind, geht sehr häufig dieses verschwommene, im Hören zunächst nicht klar und greifbar heraustretende Antönen von Scheinstimmen zurück. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der betreffende Ton selbst in der akkordlichen Andeutung gar nicht in der Oktavlage auftritt, welche dem Linienzusammenhang angehören würde.

So verlieren sich im folgenden Beispiel die letzten Ausklänge einer Scheinstimme in harmonische Andeutungen:

Nr. 199. Sonate für Violine in G-Moll, Presto:

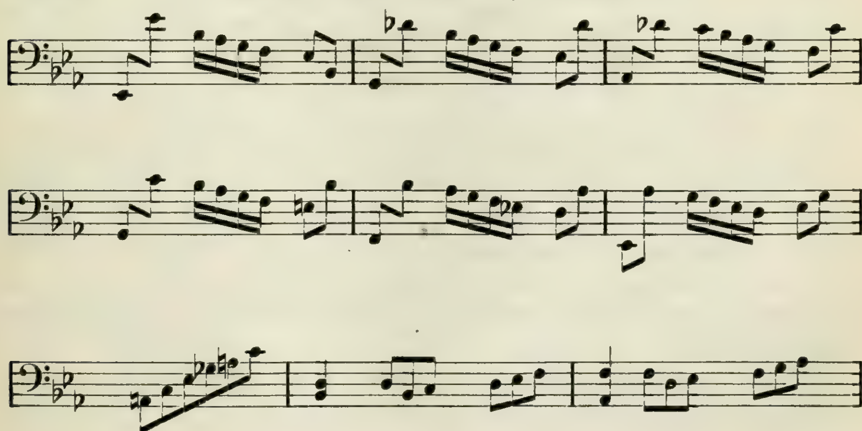


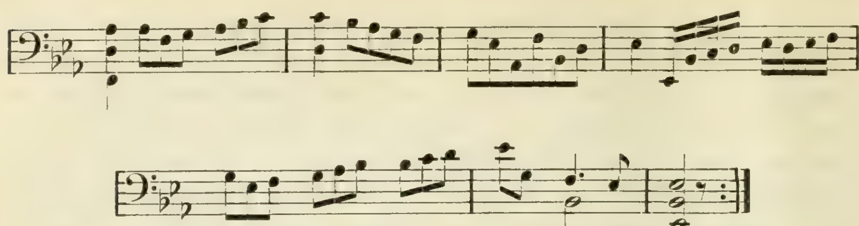
Die aus einem zweitönigen Motiv entwickelte, steigende untere Randstimme (hier mit └─┘ bezeichnet) reicht von a-$\overline{\text{fis}}$; als ihr Anfang ist Ton g zu verstehen, welcher, ohne selbst berührt zu sein, aus der G-Moll-Kontur, durch die sich die Realstimme im zweiten Takt bewegt, heraustönt, u. zw. um so stärker, als diesem selbst (erster Takt) die Andeutung seines Dominantakkordes vorangeht. Ebenso aber verläuft die Scheinstimme in das $\overline{g}$ (Takt 9), welches nur durch Umrisse der G-Moll-Harmonie angedeutet ist. Erst der Zusammenhang läßt aus dem zweiten und neunten Takt den bestimmten Ton g (erst g, dann $\overline{g}$) heraushören, beide Male in einer Lage, in welcher er von der Realstimme gar nicht berührt wird; (erst im 10. Takt geht die Bewegung kurz durch das im Linienzusammenhang erwartete $\overline{g}$).

Ebenso liegt in der Linie eine steigende obere Randstimme (bezeichnet durch ┌─┐); diese führt in Wirklichkeit von dem Dominantton $\overline{d}$ bis $\overline{\overline{d}}$, wobei in analoger Weise der Ausgang der Bewegung $\overline{d}$, in den akkordlichen Konturen des ersten Taktes (D-Dur) latent wurzelt und durch den zweiten Takt (G-Moll) durchtönt. (Vgl. im übrigen über die Polyphonie dieser Stelle die Ausführungen S. 285.)

Eine andere Art allmählichen, kaum wahrnehmbaren Verflüchtigens von Scheinstimmen beruht darin, daß ihre Bewegung sich in s t e t i g l a n g s a m e r einander folgende ausklingende Töne zersetzt, z. B.:

Nr. 200. Suite für Cello in Es-Dur, Courante:

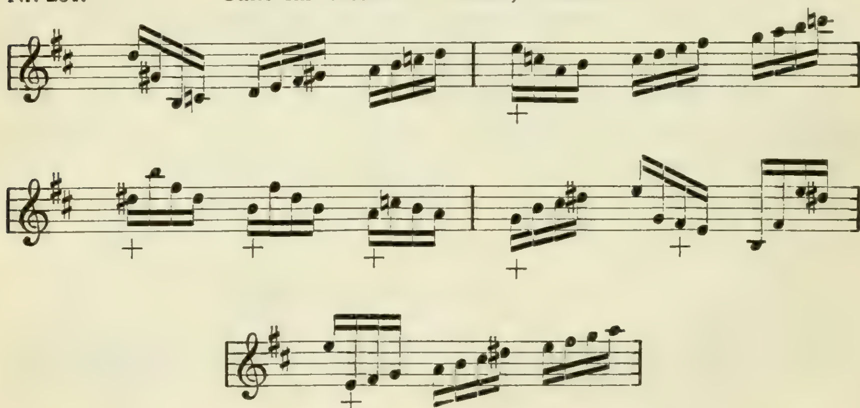




Die vom ersten Takt an deutlich vortretende obere Randlinie es-des-c-b-as-g verläuft vom sechsten Takt an in immer gedehnteren Abständen: sie setzt sich über ges (7. Takt und f (9. Takt) bis ins es (13. Takt) fort. Ihr stockendes Abklingen verliert sich damit ins Unmerkliche, durch andere Entwicklungen der Realstimme zuletzt schon fast völlig verdeckt. Derlei ist häufig.

Typisch ist auch das Versanden einer Scheinstimme in s y n k o p i s c h e Töne, z. B.:

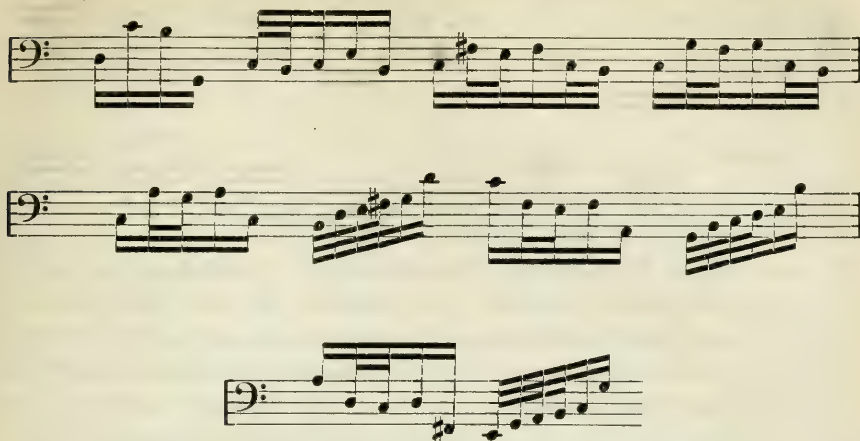
Nr. 201. Suite für Violine in H-Moll, Double II.:



Hier liegt in der Realstimme eine absteigende Linie latent, die durch eine ganze Oktave von e bis e verlaufend, mit einem oberen Randton beginnt und in unteren Randtönen endet, die Entwicklung der Realstimme also durchkreuzt. Ihre ersten Töne, e-dis-h-a-g, sind ihrer Taktstellung nach Anfangstöne von Sechzehntelgruppen, ihre Fortsetzung fis und e erfolgt in verfallender Kraft synkopischer Taktstellungen.

Am häufigsten sind es o r g e l p u n k t a r t i g e Wirkungen, aus denen solche Nebenstimmen hervorgehen; z. B.:

Nr. 202. Suite für Cello in C-Dur, Allemande:



Die absteigende untere Randlinie vom zweiten Takt an, c-h-a-g-fis-e entwickelt sich aus dem schon im ersten Takt durch wiederholtes Berühren stets stärker für sich heraustretenden Ton c.

Auch in Beispiel Nr. 193 knüpft Bach die Bewegung der ansteigenden Baßlinie an einen antönenden Orgelpunkt (g).

Hierzu kommt aber noch, daß diese Orgelpunktandeutungen selbst meist in ihrer ersten Entstehung auf ein ganz flüchtiges Antönen zurückgehen, das sich erst durch mehrmaliges Wiederholen zur Wahrnehmbarwerdung eines angedeuteten Liegetones verdichtet, der wie ein einzelner Punkt aus der übrigen Linienentwicklung allmählich herauszuleuchten beginnt und an den sich im weiteren Verlauf eine Scheinstimme anknüpft, selbst nur schwach neben der Realstimme herausschimmernd. Auf diese Weise entsteht mit solchen schwachen Orgelpunktentwicklungen im Linienzug eine Art Knoten, welchem hernach eine Scheinstimme entkeimt. Der Orgelpunkt, von dem die Bewegung ausgeht, wird selbst in seinen Anfängen gar nicht beachtet; so entspringt die Scheinstimme ganz im Unmerklichen. In der folgenden Linie z. B.:

Nr. 203. Sonate für Violine in A-Moll, Allegro:





ist vom dritten Takt an eine fallende obere Randlinie (+) g-f-e-d-c zu verfolgen (wobei überdies zu beachten ist, wie sich diese in länger verzögertes, synkopisches Nachschlagen des letzten Tones c verliert); der Anfangston g löst sich aus der Realstimme zuerst in mehrmaligem flüchtigem Anbeben, dann erst (etwa vom dritten Takt an) in deutlicherer Orgelpunktwirkung ab, in Verdichtung zu einem Sondertone, von dem schließlich die Scheinstimme ausgeht. (Überdies noch eine weitere, mehrfache Scheinpolyphonie, die leicht zu finden ist, in der gleichen Linie!)

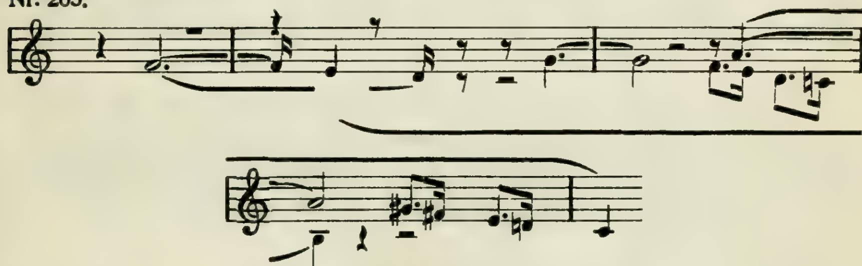
Nicht weniger als fünf solche Entwicklungen von Scheinstimmen nach Orgelpunktandeutungen von Anfangstönen liegen in den folgenden vier Takten aus dem gleichen Suitensatz:

Nr. 204.



In ganztaktigen Werten eine untere Randstimme von dem orgelpunktartig durch zwei Takte angedeuteten isolierten g aus über a-h nach c führend (bezeichnet mit +). Vom letzten Viertel des ersten Taktes an entwickelt sich aus wiederholtem, erst flüchtigem, dann betonterem Antönen eine Orgelpunktwirkung auf c̿, die sich vom dritten Takt an in einer chromatisch steigenden Linie cis-d-dis-e fortsetzt (bezeichnet mit *). Dazwischen entwickeln sich drei absteigende Scheinstimmen, fugiert einsetzend, deren jede mit einer Orgelpunktandeutung sich herauszuheben beginnt, im ersten Takt mit antönendem f, im zweiten Takt mit g, und im dritten mit a; bei jedem dieser drei Töne, welche Anfänge motivischer Scheinstimmen bilden, ist zu beobachten, wie erst aus ganz flüchtigem Berühren, dann durch mehrmalige, stets deutlicher werdende Wiederholung die Orgelpunktwirkung entsteht. In Annäherungswerten ihrer Andeutung notiert, erstehen diese letzteren drei Scheinstimmen in folgender Stellung innerhalb der vier Takte:

Nr. 205.



Die ganze real erklingende Stimme ist hier von einem reich versponnenen Geflecht einander durchkreuzender Scheinstimmen durchsetzt — die Realstimme mitgerechnet, liegt in diesen vier Takten sechsstimmige Polyphonieandeutung vor — einem ungemein zarten, schleierhaften Gewebe von Andeutungslinien, deren jede, aus unmerkbar feinen Anfängen sich verdichtend, sich nach kurzem Aufschimmern wieder verflüchtigt.

Ineinanderwirken von Scheinstimmen und Realstimme.

Ist eine Scheinstimme zu voller Deutlichkeit erwachsen, so ist sie häufig bedeutsam genug, um in die Hauptstimme aufgenommen zu werden; d. h. die Realstimme erweist sich hinsichtlich der motivischen Zeichnung als Fortführung einer in ihr selbst zuvor latent liegenden Nebenstimme; so gelangen solche im Dunkeln auf-

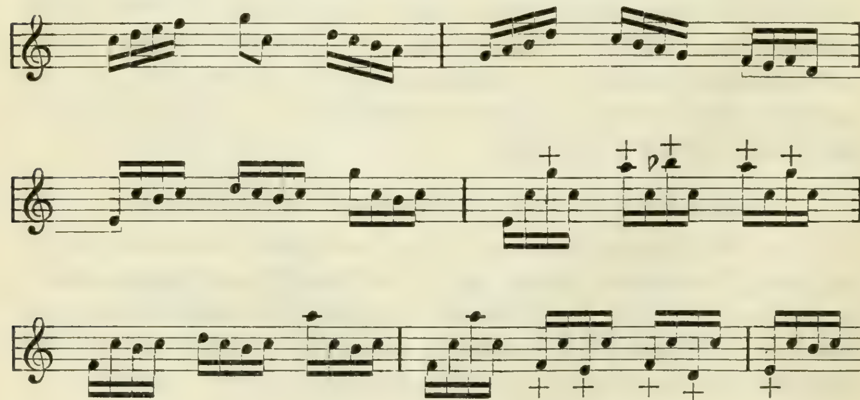
schimmernde Linienzüge bis an die Tageshelle. Auch das Umgekehrte, die Fortsetzung eines zuerst von der Realstimme durchgeführten Motivs in Scheinstimmen kommt oft vor; z. B.:

Nr. 206. Suite für Violine in D-Moll, Allemande:



Die vom ersten Takt an latente fallende Bewegung der oberen Randstimme (bezeichnet mit +) setzt sich im dritten Takt in der Realstimme fort (bezeichnet mit ⌐—¬), gleichzeitig in energischerem Rhythmus, in Sechzehnteln, während die Scheinstimme halbtaktig vorgeschritten war.

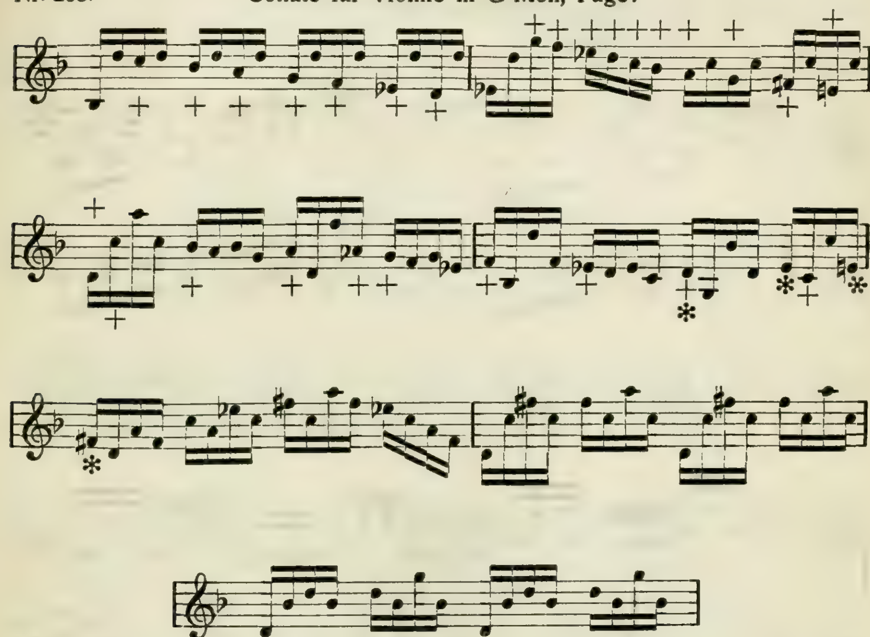
Nr. 207. Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:



Das im zweiten Takt der Realstimme auftretende, mit ⌐— bezeichnete Motiv findet sich im sechsten Takt als untere Randstimme, in doppelten Taktwerten (+), auch schon im vierten Takt in Umkehrung und Vergrößerung als obere Scheinstimme. (Vgl. Beispiel Nr. 161).

Reichen Wechsel zwischen Real- und Scheinstimmen in Verarbeitung des gleichen Motivs zeigen ferner folgende Beispiele:

Nr. 208. Sonate für Violine in G-Moll, Fuge:



Im ersten Takt unter orgelpunktartig liegendem $\bar{\bar{d}}$ eine absteigende Linie, die sich vom $\bar{d}$ abwärts um eine Oktave bis zum $\bar{d}$ bewegt (bezeichnet unten mit +); der zweite Takt enthält eine von $\bar{\bar{g}}$ an absteigende Linie in der Realstimme, die sich als untere Randstimme in der zweiten Takthälfte fortsetzt, bis zum $\bar{d}$ (bezeichnet oben mit +); vom dritten Takt an absteigende Scheinstimme von $\bar{\bar{c}}$ bis $\bar{c}$ (bezeichnet unten mit +); vom vierten Takt an steigende Scheinstimme (bezeichnet mit ✻) $\bar{d}$-$\bar{es}$-$\bar{e}$-$\bar{fis}$ und dieser Leitton $\bar{fis}$ durch zwei Takte durch Harmonieandeutungen in Schwebe und fortwirkender Spannkraft gehalten, findet seine Auflösung nach $\bar{g}$

nur durch die G-Moll-Konturen der Linie im letzten Takt; das $\bar{g}$ selbst tritt gar nicht auf, wird aber vom Ohr ergänzt; in solcher zwingender Anregung zum Hören von Tönen, die gar nicht wirklich berührt werden, liegt die eigentliche Kunst der Potenzierung aller in der bloßen Einstimmigkeit legenden Möglichkeiten.

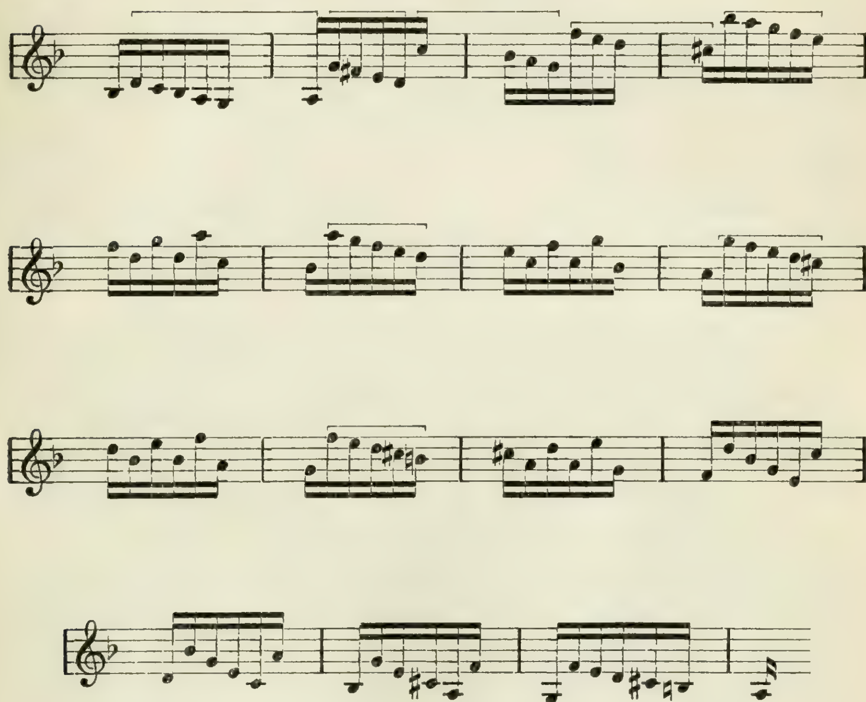
Diese Fuge für Violine allein ist von Bach für Orgel umgearbeitet, unter gleichzeitiger Übertragung nach D-Moll (Präludium und Fuge für Orgel Nr. 7, Ges. Ausg. XV, S. 152). Die entsprechende Stelle zeigt folgendes, unmittelbar mit der latenten Polyphonie der einstimmigen Linie zusammenhängendes Bild:

Nr. 209.

Die absteigende Scheinstimme des ersten Taktes ist als selbständige Stimme abgelöst, überdies durch die Imitation im Baß in ihrer Eigenbedeutung verstärkt. Die absteigende Realstimme im zweiten Takt gleichfalls durch Imitation verstärkt, ihre Fortsetzung als Scheinstimme des einstimmigen Violinsatzes (zweite Takthälfte)

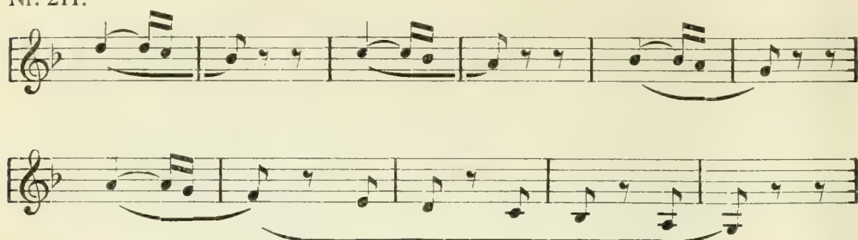
wieder als besondere Stimme abgelöst und verstärkt. Die darauf folgenden Scheinstimmen bleiben auch in der Orgelbearbeitung in der Oberstimme latent, erscheinen jedoch in ihren Fortschreitungen durch die zugesetzten Kadenzen etwas herausgehoben.

Nr. 210. Sonate für Violine in G-Moll, Presto:



Die ersten vier Takte bringen in der Realstimme ein absteigendes Motiv (bezeichnet mit ⌐—¬); in der darauffolgenden Sequenz erscheint es wechselnd als Scheinstimme und als Realstimme verarbeitet: Takt 6, 8 und 10 bringen es sequenzierend in der Realstimme; eine Fortsetzung der absteigenden Linie b-e vom vierten Takt liegt vom fünften Takt an in der Scheinstimme (in Annäherungswerten):
(vom fünften Takt an)

Nr. 211.

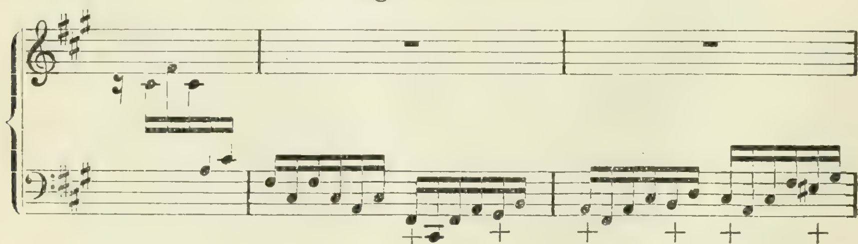


Das ursprünglich in der Realstimme stark betonte Motiv klingt also hier in einer Scheinstimme ab. Das Motiv der fallenden Linie ist zugleich in der oberen Randstimme vom vierten Takt an enthalten: b-a-g-f-e (bis hierher in andeutungsweise zweitaktigen Werten), vom zwölften Takt an in beschleunigten Werten in der oberen Randstimme; e-d, c-b, a-g, f und diese stets deutlicher vortretende fallende Linie wird im letzten Takt von der Realstimme aufgenommen und im Hauptzeitmaß der Sechzehntel von f-a weitergeführt.

Zwischendurch in den Takten 5, 7, 9, 11 als Umkehrung und Vergrößerung des Motivs in den Sequenzen die obere Randlinie: f-g-a, e-f-g, d-e-f, cis-d-e. So ist die scheinbar ganz einfache einstimmige Linie dieser 15 Takte an allen Ecken und Enden von motivischen Zügen einer reich verwobenen Scheinpolyphonie durchsetzt.

Die beschleunigte Bewegung ist typisch für die Übernahme einer motivischen Figur aus der Scheinstimme in die Realstimme; das Anwachsen bis zu deren vollem Klang und die Verlebendigung gehen Hand in Hand, wie aus dem Prinzip der künstlerischen Entwicklung und Steigerung leicht erklärlich. Die Verdeutlichung und rapide Beschleunigung einer erst versteckteren latenten Scheinstimme zeigt z. B. auch die folgende Linie aus der Schlußsteigerung einer Fuge:

Nr. 212. Toccata und Fuge in Fis-Moll für Klavier:

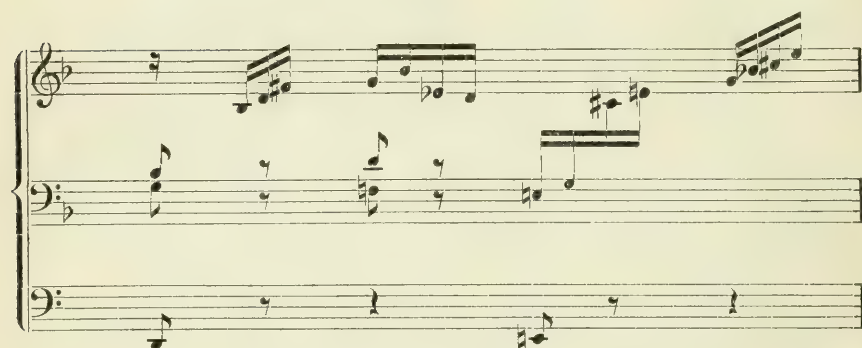


Vom zweiten Takt an ansteigende Scheinstimme: fis-gis-a-h-cis, in drei Oktaven aufeinanderfolgend, bis zum sechsten Takt (bezeichnet mit +); von hier an die aufsteigende Bewegung als Realstimme in 32tel-Figuren andrängend, eine gewaltige, zur letzten, höchsten Ausladung treibende Spannkraftsverdichtung der ganzen aufwärtsstreichenden Linie.

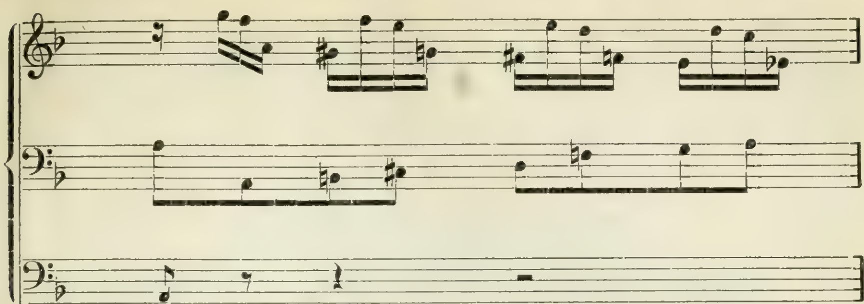
Hinsichtlich des Zusammenwirkens von Realstimme und Scheinstimmen an der Verarbeitung einer Bewegung ist die Übertragung der in Beispiel Nr. 193 angeführten einstimmigen Linie (aus der Sonate für Violine in G-Moll, Fuge) für Orgel (in D-Moll), (Präludium und Fuge für Orgel Nr. 7, Ges. Ausg. XV. S. 152) bemerkenswert:

Nr. 213.











Von allen latenten Scheinstimmen der einstimmigen Linie ist nur der Baß als gesonderte Pedalstimme losgelöst und bis ins A geführt; von da an (5. Takt) ist seine Bewegung von einer neuen hinzugesetzten realen Stimme aufgenommen in Achtelwerten aufwärts weitergeführt; die Bearbeitung für Orgel setzt also mit der neuen realen Stimme eine latente Anfangsbewegung aus der einstimmigen Violinpartie fort.

Nr. 214. Suite für Cello in G-Dur, Präludium:



Absteigende Linien, auf Schein- und Realstimme verteilt; die erste im ersten Takt (bezeichnet mit +): h-a-g-fis-e von da an in einem Fragment der Realstimme: d-cis-h; die zweite im dritten Takt: a-g-fis von hier ein Stück der Realstimme: fis-e-d.

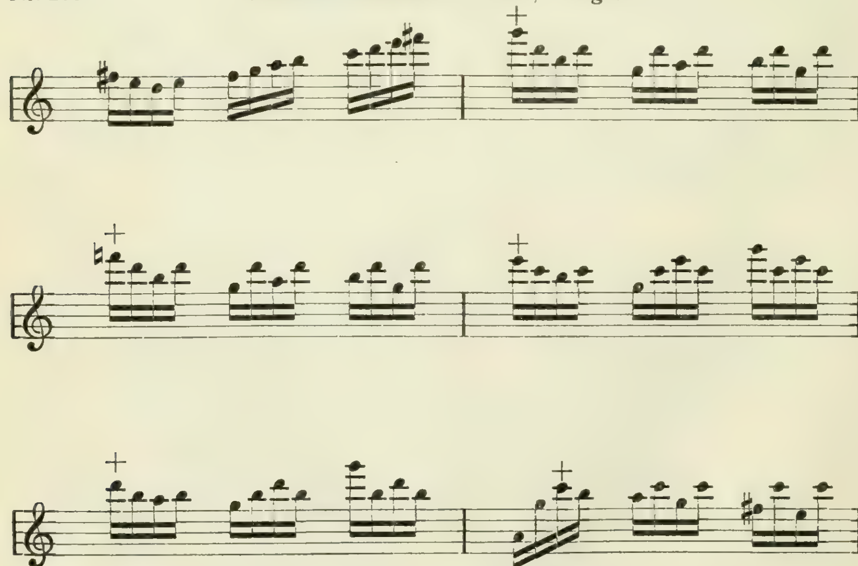
Nr. 215. Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



Eine fallende Linie aus einer Scheinstimme in die Realstimme übergehend (bezeichnet mit +).

Diese Erscheinung des Übergangs von Motiven und bestimmten Bewegungsarten aus der Scheinstimme in die Realstimme zeigt am klarsten, daß Bach eigentlich ein polyphones Spiel bei der Einstimmigkeit vorschwebt, an welchem motivisch alle Stimmen teilhaben. So nimmt auch im folgenden Beispiel an einer großen Linienkurve erst die Hauptstimme, dann eine Scheinstimme teil:

Nr. 216. Sonate für Violine in C-Dur, Allegro:





Im ersten Takt in der Realstimme eine ansteigende Linie bis g, von hier an in ganzen Taktwerten fallende Scheinstimme: g-f-e-d-c-a-g, ferner in schnellerer Bewegung fortgesetzt: e-d-c-h (bezeichnet mit +); hierin sind e, d, c, a orgelpunktartig angedeutet. Darunter vom zweiten Takt an eine Stimme: d- (2. und 3. Takt) c-h (bis hierher orgelpunktartig durchtönend) und vom sechsten Takt an in schnelleren Werten als fallende Linie fortgesetzt und sequenziert.

Beide Scheinstimmen geben zusammen folgendes Bild (in Andeutungswerten);

Nr. 217.



(Das d zu Beginn des siebenten Taktes ist durch seine tiefere Oktave angedeutet).

Von den angedeuteten Terzenparallelen der letzten beiden Takte stellt mithin die untere Stimme die Fortsetzung des zuletzt an

geführten, abwärts bewegten Sequenz dar, die obere die beschleunigte Fortführung der langsameren mit + bezeichneten Scheinstimme.

vieler Hinsicht sind für die Technik der Scheinstimmen die folgenden Takte aus einer Fuge für Klavier in Es-Dur bemerkenswert, wo sich im ersten Takt eine Scheinstimme ablöst, die sich zu solcher Eigenbedeutung und Intensität verdichtet, daß sich aus ihr, wie in natürlicher Fortsetzung aus ihr herauswachsend, im zweiten Takt eine selbständige Realstimme mit der gleichen motivischen Bildung ablöst:

Nr. 218.



Zu welch ausgeprägter Eigenexistenz eine latente Scheinstimme gelangen kann, zeigt sich z. B. auch darin, daß in Fugen motivische Linien, die erst als Scheinstimmen im Thema angedeutet sind, später für sich in Realstimmen verarbeitet werden. Vgl. z. B. in Bachs Präludium und Fuge in A-Moll (Ed. Peters 211) die später als Motiv für sich in Realstimmen eintretende Verarbeitung der im Fugenthema bereits enthaltenen unteren Randstimme des ersten Taktes (bezeichnet mit +):

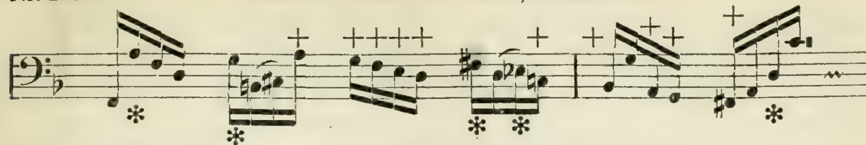
(Anfang des Fugenthemas.)

Nr. 219.



Durch die folgende einstimmige Bildung zieht eine absteigende Linie, die teils durch die Realstimme selbst, teils durch eine Scheinstimme gebildet ist (bezeichnet mit +).

Nr. 220. Suite für Cello in D-Moll, Allemande:



Überdies eine fallende Scheinstimme: a-g-fis-es-d (bezeichnet mit *).

Verteilung einer zusammenhängenden, ansteigenden Linie auf Realstimme und Scheinstimme zeigt auch die folgende thematische Oberstimme aus dem Anfang des Präludiums in H-Dur vom „Wohltemperierten Klavier“, II. Teil:

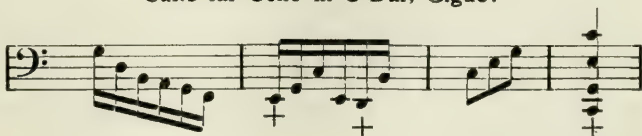
Nr. 221.



Erst ansteigende Realstimme von h bis dis, diese Steigerung im zweiten Takt als obere Randlinie fortgeführt: dis-e-fis-gis, vom Gipfelpunkt gis an wieder in der Realstimme absteigende Kurve.

Im folgenden Beispiel verliert sich umgekehrt die Bewegung einer Realstimme in einer Scheinstimme (wie z. B. schon in Beispiel Nr. 210).

Nr. 222. Suite für Cello in C-Dur, Gigue:



Im ersten Takt absteigende Realstimme bis F, die sich vom zweiten Takt an als Scheinstimme E-D-C fortsetzt.

Auch in der nachfolgenden Linie klingt eine absteigende Bewegung, die erst in kurzen Zügen in der Realstimme selbst durchgeführt ist, als Scheinstimme ab, während die Realstimme sich in neuen Bewegungen und motivischen Entfaltungen weiterentwickelt:

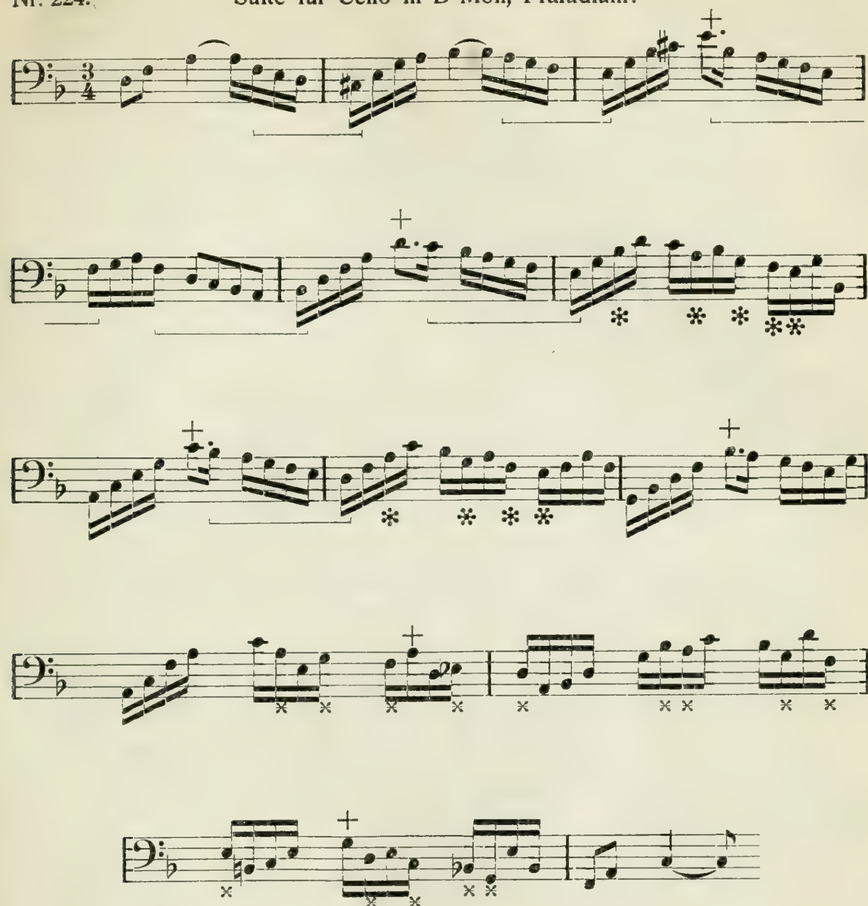
Nr. 223. Suite für Violine in H-Moll, Double III.:



Das absteigende, mit + bezeichnete Motiv im zweiten Takt der Realstimme setzt sich als langgezogene angedeutete Mittelstimme, zuletzt als untere Randlinie bis zum e des sechsten Taktes fort (die Zusammenhänge mit + bezeichnet). Ebenso beginnt im vierten Takt mit dem gleichen Motiv (bezeichnet durch *), und die erste Scheinstimme (+) noch (nach Art einer Engführung) teilweise überstreichend, eine analog durchgeführte absteigende Bewegung bis zum e des letzten Taktes. Diese beiden absteigenden Linienzüge durchkreuzen mithin, von oben bis unten, die Entwicklung der Realstimme. — In dieser ist überdies vom fünften Takt an eine fallende obere Randlinie enthalten: c-h-a-g-fis-e-dis-e. Die beiden erstangeführten Linienentwicklungen (+ und *) sind hier bereits stark versteckt und nicht leicht zu verfolgen.

Ins Unmerkliche verlieren sich auch abklingende Linienentwicklungen aus der Scheinpolyphonie des folgenden Beispiels:

Nr. 224. Suite für Cello in D-Moll, Präludium:



Die Wellenbewegung des Themas (1. Takt) beherrscht in weiten und in kürzer erformten Kurven die ganze Anlage; die obere Randlinie der ersten Takte, a-b-cis-e senkt sich vom e des dritten Taktes an in zweitaktig gedehnten Fortschreitungen als absteigende Kurvenentwicklung e-d-c-b-a-g, zum Schluß sich ins Unklare verlierend; (noch die Fortsetzung ins f ergänzt sich im letzten Takt über der tieferen Oktave). Zwischendurch, überwölbt von dieser weitausgreifenden Kurvenentwicklung, das gleiche Motiv einer fallenden Linie in schnelleren Werten, erst in der Realstimme (bezeichnet mit ⌞——⌟); im sechsten und achten Takt beginnt es sich in seinen

scharfen Konturen zu lockern und geht, noch immer als Imitation des gleichen Motivs leicht verständlich, in eine Scheinstimme über (bezeichnet mit *) und diese Zersetzung in verschwommenere Linienzüge schreitet fort, indem das Motiv im zehnten und elften Takt in eine Mittelstimme der Scheinpolyphonie hinabtaucht, a-g-f-es-d (Takt 10) und b-a-g-f-es (Takt 11), (bezeichnet mit ×), um im letzten Takt schließlich als stark verdeckte, untere Randlinie unterzugehen: d-c-B-G-F (gleichfalls mit × bezeichnet).

In solchem kunstvollen Abklingen verflüchtigt sich der letzte Übergang von Linienentwicklungen oft ganz allmählich in nicht mehr scharf herauszufassende Umrisse, in leichtes Antönen kleiner und kleinster aufschimmernder Scheinstimmen oder Motive. Die Mittel Bachs reichen in so tief verborgene Subtilitäten, daß gerade die feinsten sich einer Formulierung in gesetzmäßigen technischen Erscheinungen entziehen. Darum bedarf dieses Grenzgebiet erst im Werden begriffener oder sich zersetzender, mit aufschimmernder Nebenstimmen eines besonders geschulten Empfindens für die in Bachs einstimmiger Linie liegenden Mehrstimmigkeitsandeutungen; die letzten künstlerischen Wirkungen sind oft nur mehr zu erfühlen und verfließen, wenn man sie in abgegrenzten Formen herausheben will, ins Unbestimmte. Jede Kunsttechnik verliert sich an ihren letzten feinsten Verfaserungen aus dem begrifflich Darstellbaren in ein Gebiet, auf dem mehr latentes stilistisches und künstlerisches Feingefühl die Durcharbeitung bestimmt, als bewußter und berechnender Intellekt.



Vierter Abschnitt.

Die polyphone Satzanlage.

Erstes Kapitel.

Die Bewegungsverhältnisse innerhalb der Mehrstimmigkeit.

Alles kontrapunktische Arbeiten erledigt sich nicht in rein technischen Fragen hinsichtlich der Kombinationsmöglichkeit gleichzeitiger Stimmen, sondern beruht zunächst auf der Beherrschung von Grundgesetzen der inneren Satzstruktur, gewissen formal-technischen Eigentümlichkeiten polyphoner Stimmenanlage. Der Weg des Unterrichts muß auch hier vom Allgemeinen zum Besonderen führen, erst von einer Betrachtung aus weiter umspannender Perspektive aus sich den letzten technischen Einzelheiten der Linienverbindung nähern. Ohne deren Einordnung unter innere formale Gesetze der Polyphonie entsteht ein Stückwerk, ein Arbeiten ins Ziel- und Uferlose.

Andrerseits ist bei der Aufgabe des vorliegenden Buches auch hinsichtlich dieser inneren formalen Eigentümlichkeiten Beschränkung nach einer bestimmten Seite geboten: es sind diejenigen hauptsächlichen Gesichtspunkte herauszufassen, die einem Weiterschreiten zum engeren Kreis der Technik zugewendet sind, nicht aber einer Erschöpfung des ungeheuer weiten Gebiets des Gesamtstiles der Polyphonie. Allerdings bewegen wir uns auch hier auf dem unabgrenzbaren Übergangsgebiet von stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten, die nie ganz von einander zu lösen sind, wie überhaupt die letzteren aus dem Zusammenhang mit dem Gesamtstil der Kunst allein verständlich werden und Sinn gewinnen können.

Diese Gesichtspunkte, nach denen hier die inneren formalen Eigentümlichkeiten des Kontrapunkts umschrieben werden sollen, sind daher nicht auf ein Aufgehen in Einzelheiten, sondern auf Anleitung zu einer Einfühlung in Bachs instrumentale Kontrapunktik gerichtet. Ein richtiges Gefühl für alle diese inneren

Gesetzmäßigkeiten ist nur aus dem Kunstwerk durch intensives und reiches Beobachten zu erschauen; dies sollen die zusammenfassenden Hinweise vornehmlich anregen. Darum bezwecken sie keine Analyse, sondern synthetische Darstellung des polyphonen Kunstwerks, auch keine Heraushebung von Einzelwerken, sondern Verständnis für das innere Geschehen im Kontrapunkt.

Auch das Beobachten bedarf einer gewissen Technik. Schon die Konzentration auf bestimmte einzelne Gesichtspunkte, die herausgefaßt werden sollen, ist eine Schwierigkeit. Aber vor allem liegt die Kunst, in musikalische Werke einzublicken, darin, daß man immer das Werden in den Werken sehe, den Meister nicht so sehr in den Formen als im Schaffen verstehe. Das Schauen muß produktiv, nicht passiv mitfolgend sein, das Geschehen von den Wurzeln an verfolgt werden. Der Grundsatz für die Wiedergabe eines Werkes, in jeder Aufführung müsse das Kunstwerk neu geboren werden, gilt von einer Beobachtung, aus welcher Befruchtung und Anregung erstehen sollen, von der Einführung im Studium, in erhöhtem Maße. Das größte technische Können erlangt immer, wer am schärfsten zu beobachten gelernt hat. Freilich ist wie das Schaffen auch die Kunst des Beobachtens zum bedeutungsvolleren Teile immer Sache des künstlerischen Impulses und empfindenden Eindringens, nicht nur des Intellekts; darum beruht bei Aufweisung und Beobachtung künstlerischer Gesetzmäßigkeiten das wesentlichste Ziel in der Erweckung und Anregung jener Kunst instinktiven Erfühlens[1]).

---

[1]) Hierin liegt nicht nur für den Schüler, sondern auch für den Lehrer die schwierigste und interessanteste Aufgabe. Die besten Vorbilder für den zweistimmigen kontrapunktischen Instrumentalsatz bieten die Inventionen von Bach, auch die zweistimmigen unter den Präludien beider Bände des Wohltemperierten Klaviers oder zweistimmige Sätze aus seinen verschiedenen Suitenwerken für Klavier u. a. Das Ziel dieses Durchstudierens liegt darin, daß im Unterricht noch vor den ersten eigenen Arbeiten im zweistimmigen Satz erst bis zu gewissem Maße ein Grundgefühl für die inneren Eigentümlichkeiten der Linienpolyphonie in Fleisch und Blut übergehe. In der Anlage des Lehrgangs verbindet sich dieser, erst längere Zeit in bloßem Beobachten beruhende Teil des Studiums am besten mit der Ausreifung einer Technik einstimmiger Linienkomposition; denn auch dieses Anfangsgebiet der Kontrapunktlehre, die Einstimmigkeit, muß ersten Nährboden durch Beobachtung am Kunstwerk erhalten, die damit gegenüber dem Stand der produktiven Schülerarbeiten immer einen Vorsprung gewinnt; ist nun der Unterricht bis über die Aufweisung der letzten technischen Eigentümlichkeiten in der einstimmigen Linie, insbesondere ihre latenten Polyphonieandeutungen gelangt, so sind Voraussetzungen für den Über-

Die komplementär-rhythmische Anlage.

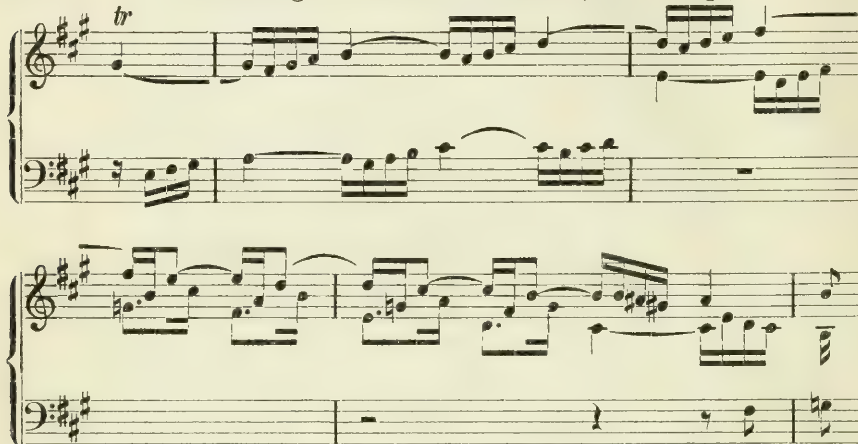
Das oberste Gesetz polyphoner Struktur besteht darin, daß der Stimmenkomplex stets als eine Einheit erscheint; nie verdrängt die Häufung der Stimmen den Eindruck einer Gesamtheit, zu der die Linien ineinandergeflochten sind und andrerseits würde das Weglassen einer einzigen Stimme nicht eine bloße Verdünnung des Linienkomplexes darstellen, sondern seine organische Zerstörung. Auch die formale Grundforderung des Kontrapunkts läßt sich dahin zusammenfassen, daß die Mehrstimmigkeit keine Summe, sondern ein Ganzes darstellt. Die scheinbare große Einfachheit, ein immer entgegentretendes Merkmal der innerlich so komplizierten polyphonen Kunstwerke, rührt daher, daß der mehrstimmige Komplex als Einheit und Gesamtheit immer der Stimmenverwebung im einzelnen vorangestellt ist. Wer kontrapunktisch schreibt, muß von Anfang an mehrstimmig denken können.

Innerhalb dieser Rücksicht auf die Ergänzung zu einer Gesamtanlage besteht die Forderung, daß die gleichzeitigen melodischen Entwicklungen einander nicht entgegenwirken, indem sie sich verdrängen und im Hervortreten ihrer Eigenart gegenseitig behindern, sondern daß sie im Gegenteil einander abheben und in ihren charakteristischen Zügen verstärken sollen. Diesem Ziel dient zunächst eine Anordnung in der Struktur, welche das Hervortreten der einzelnen Stimmen auf verschiedene Taktstrecken wechselnd verteilt. So entsteht in jeder Mehrstimmigkeit vor allem eine Erscheinung, die als komplementäre Rhythmik zusammenzufassen wäre Sie besteht zunächst allgemein darin, daß ein Zusammenfallen von Ruhepunkten oder Pausen gemieden wird; wo eine der Stimmen

gang zum zweistimmigen Kontrapunkt erst Ausarbeitungen vollständig geschlossener einstimmiger Sätze nach dem Muster von Bachs Suiten und Sonaten für Violine oder für Cello allein, die entweder gleichfalls für diese Instrumente, oder auch für andere bestimmt sein können. Diese letzte Ausreifung praktischen Arbeitens in der einstimmigen Linientechnik geht am zweckmäßigsten neben den ersten beobachtenden Einführungen in den mehrstimmigen Stil her. Die Dauer, die solchen Studien an Bachs Polyphonie vor dem Übergang zur Technik der Linienverknüpfung selbst und zu eigenem zweistimmigen Arbeiten entspricht, hängt sehr wesentlich davon ab, wie weit hier ein praktischer Instrumentalunterricht schon vorgearbeitet hat; ein tiefer greifendes, neben der Spieltechnik auch in kompositorische und stilistische Eigentümlichkeiten hinabdringendes Studium im Klavier- und Orgelspiel ist immerhin selten genug, so daß im allgemeinen diese Zeit innerhalb des theoretischen Unterrichts nicht zu kurz bemessen werden dürfte.

in eine Entspannung gelangt, setzt um so bewegteres Geschehen in der anderen ein, um keine Stockung in der Gesamtheit der Stimmenanlage eintreten zu lassen; so in folgendem Beispiel, wo die beiden Stimmen einander konstant zu einer Gesamtbewegung in Sechzehnteln ergänzen, erst von Viertel zu Viertel wechselnd, dann (von der zweiten Hälfte des zweiten Taktes an) innerhalb eines jeden Taktviertels sich zu vier Sechzehnteln ergänzend:

Nr. 225. Toccata und Fuge in Fis-Moll für Klavier (aus der Fuge):



Ähnlich zeigen das Gesetz komplementärer Rhythmik die folgenden Takte:

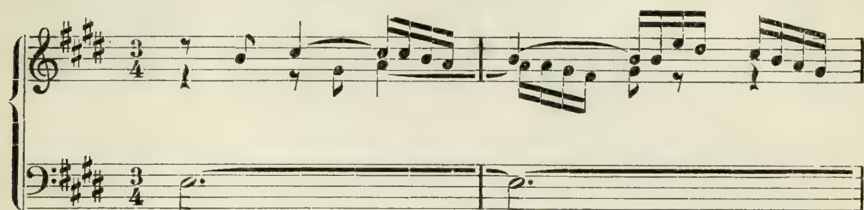
Nr. 226. Französische Suite in H-Moll, Allemande:

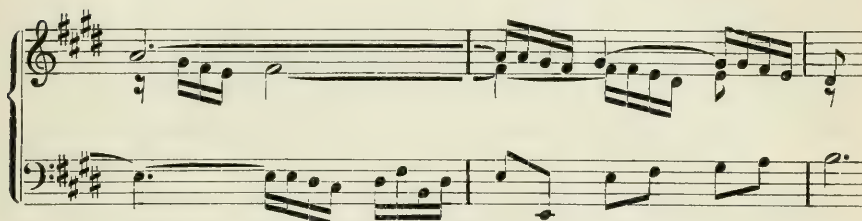


Auf diese Weise decken einander die Stimmen nicht, sondern ergänzen sich zu einem Gesamtrhythmus der Zweistimmigkeit.

Ebenso bei Mehrstimmigkeit:

Nr. 227. Präludium in E-Dur (Wohlt. Kl. II.):

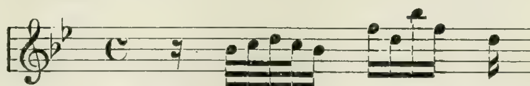




Die Bewegungen ergänzen sich hier, durch drei Stimmen wechselnd, ständig zur Höchstbewegung, die im Thema enthalten ist, den Sechzehnteln, so daß der Satz durchgängig von diesen Belebungsmassen durchsetzt ist.

Dieses Prinzip der komplementären Rhythmen hängt innerhalb ganzer Formen auf das engste mit den Steigerungserscheinungen der Satzbelebung zusammen. Am besten ist diese Technik an einem konkreten einzelnen Fall zu beobachten; die zweistimmige Invention in B-Dur z. B. setzt mit einem stark bewegten Thema ein:

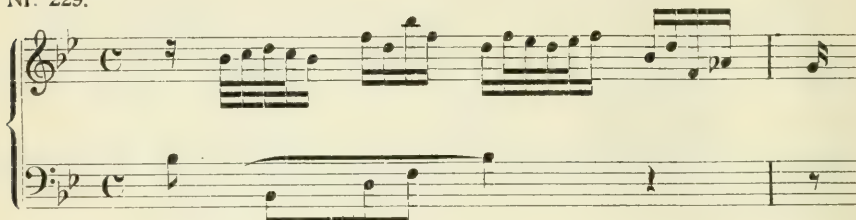
Nr. 228.



einem Ansatz in Zweiunddreißigsteln, der sich aus seinem Bewegungsanschwung ins Große verbreitet, indem er in den langsameren Sechzehnteln bis zum Höhepunkt b hinaufträgt, von dem

aus die Bewegung wieder zurücksinkt; der erste Takt der Invention führt diese vom Höhepunkt hinabsinkende Bewegung zunächst mit einer Umkehrung des Motivs weiter:

Nr. 229.



Schon hier tritt das formale Gesetz in Erscheinung, daß überall, wo eine Stimme das hauptsächliche Geschehen enthält und die Aufmerksamkeit auf sich ablenkt, die andere zurücktritt; in solcher Bewegungsverteilung, die ein jeweiliges Vortreten der markantesten Linienteile ermöglicht, findet das Prinzip der komplementär-rhythmischen Anlage seinen weiteren Ausdruck. So hebt sich im ersten Takt die Unterstimme in der ruhigen Achtelbewegung eines in Dreiklangskonturen aufsteigenden Motivs ab. Das Gleiche liegt in den weiteren zwei Takten der Invention vor. Vom vierten Takt an verteilt sich die Bewegung in anderer Weise

Nr. 230.



Das Geschehen im Satz steigert sich hier zu schnellerer Folge des Zweiunddreißigstelmotivs, das schon durch jedes Taktviertel hindurchwirbelt, während es bis dahin nur in jeder Takthälfte auftrat; hierbei erscheint es in Verteilung an beide Stimmen. Auch dieses ganz locker gesponnene Netz, das beinahe einer Einstimmigkeit

gleichkommt, zeigt in der ständigen gegenseitigen Ausfüllung und Ergänzung ruhender durch bewegte Teile das formale Gesetz komplementärer Rhythmik, allerdings in extremer Ausprägung: denn die Stimmen weichen einander einfach durch vollständiges Pausieren aus. Die Ergänzung im Gefüge des Taktes ergibt trotz des ganz dünnen und durchsichtigen Liniengeflechts einen ständig in Bewegung und Spannung verlaufenden Satz. Dieses Netz verdichtet sich allmählich in der weiteren Durchführung, z. B. Takt 12:

Nr. 231.



Aber andauernd ist auch hier das wechselnde Zurücktreten der Stimmen gewahrt, um das bewegte Zweiunddreißigstelmotiv plastisch vortreten zu lassen. Zugleich ist zu beachten, wie in der Gesamtheit des zweistimmigen Satzes nie eine Stockung der einmal erreichten Lebendigkeit eintritt, indem ständig an einer Stelle die Zweiunddreißigstelbewegung vorwärtstreibt und die Stimmen sich immer in fortlaufendem Fluß ergänzen. Erst wo in dieser Invention die wachsende Belebung der gleichzeitigen Stimmen ihren Höhepunkt erreicht, nehmen für eine kurze Strecke die beiden Linien z u g l e i c h das Zweiunddreißigstelmotiv auf (Takt 14 und 15):

Nr. 232.



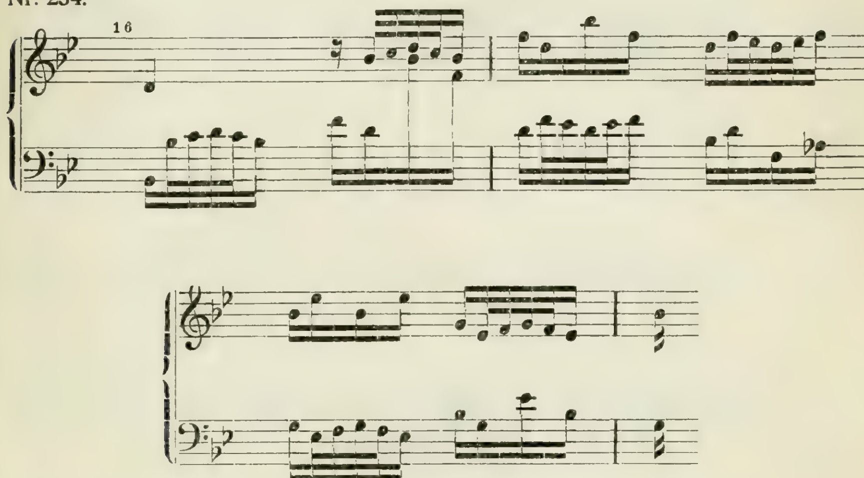
Eine solche Kombination gleichzeitig über beide Stimmen ausgreifender Bewegung in den schnellsten Belebungswerten des Satzes ist nur an solchen Höhepunkten einer zu fortschreitender Belebung und Verdichtung führenden Steigerung am Platze; erst nachdem die Prägnanz einer Zweistimmigkeit durch längere Satzstrecken vom Gehör aufgenommen ist, wird auch eine solche in den höchsten Belebungsmaßen zusammengehende Stimmenverbindung als Zweistimmigkeit und rhythmische Kulmination erfaßt. Würden von Anfang an beide Stimmen so geführt sein, daß die gleichbewegten Motive des Themas jeweilig zusammenfallen, etwa in folgender Art:

Nr. 233.



so würden sich die Stimmen untereinander nicht als selbständig durchgeführte Linien abheben, und damit entstünde nicht der Eindruck einer Kontrapunktierung zweier unabhängiger Linienentwicklungen, sondern einer durch Begleit- und Füllstimmen verstärkten herrschenden Hauptstimme. Überdies wäre hierbei durch Außerachtlassung der komplementären Rhythmik die ganze Satzanlage nicht von gleichmäßigem Fluß durchsetzt. Auch würde es jeder Ökonomie in der Steigerung widersprechen, wenn schon zu Anfang des Stückes die belebte Zweiunddreißigstelfigur in beiden Stimmen zugleich auftreten würde.

Nach diesem Höhepunkt lockert sich das Gewebe des Satzes wieder in dem Sinne, daß die höchsten Belebungswerte, die Zweiunddreißigstel, in beiden Stimmen auseinanderfallen, diesmal abwechselnd in jedem Taktviertel auftretend und mit der Sechzehntelbewegung des zweiten Thementeils kontrapunktiert, wie in den Themenengführungen der folgenden Takte:



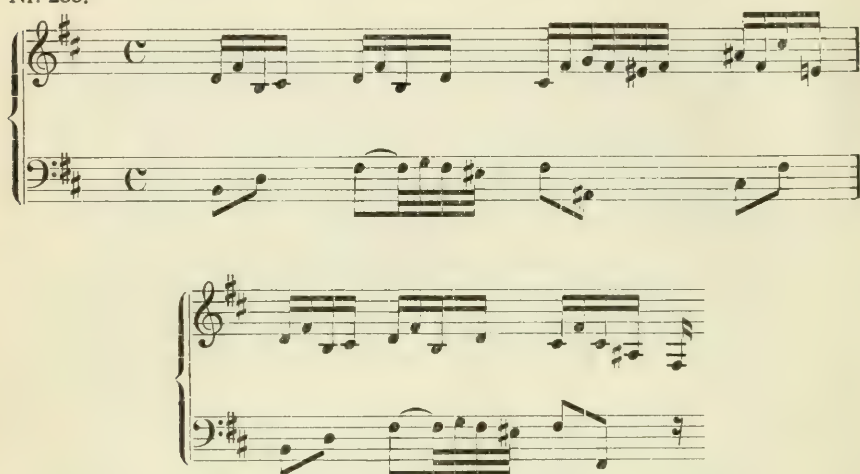
Worauf es innerhalb dieser ganzen Steigerung ankommt, das ist die Vermeidung einer Stauung im bewegten Geschehen innerhalb der Mehrstimmigkeit; konstant liegt in einer der beiden Stimmen eine vorwärtsdrängende Bewegung und auch nach dem Höhepunkt des 14. und 15. Taktes erfolgt die Lockerung in allmählichem, unmerklichem Rückgang, unter Meidung plötzlichen Abbrechens der Bewegung. Dem dient innerhalb der Mehrstimmigkeit der ständige Ausgleich von komplementären Rhythmen, der durchgehends in Atem und Spannung erhält.

Differenzierung der Linienbewegung.

Zu dem rhythmischen Ineinandergreifen der Satzstimmen tritt die Forderung, daß sich gleichzeitige Linienstrecken durch Gegensätzlichkeit von einander abheben. Auch hierbei liegen zunächst die Gegensätze vornehmlich in der Belebung der Stimmen, wie

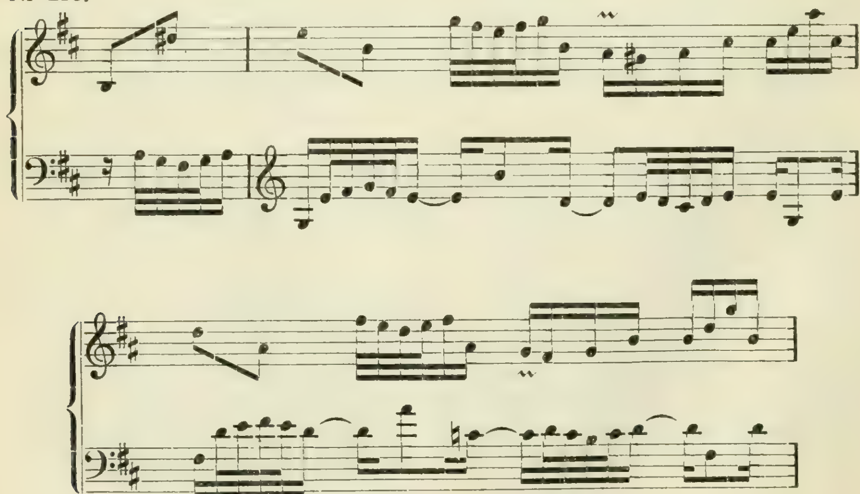
z. B. schon im ersten Takt der B-Dur-Invention (Nr. 229) dem stark bewegten Thema das Motiv der Unterstimme in gleichmäßig ruhigen Achteln gegenübertrat. Ein solches wechselndes Heraustreten des belebtesten Motives gegenüber einem ruhigeren Zurücktreten der andern Stimme zeigt z. B. auch der Anfang des Präludiums in H-Moll (Wohlt. Kl. II.):

Nr. 235.



in noch dichterer Abwechslung bei späterer Durchführung (Takt 17):

Nr. 236.



Durch solche Verteilung der Bewegung können die bewegtesten Figuren jeweilen aus dem Satz entsprechend herausragen.

Wo in einer Stimme eine Melodie zu besonderer Entfaltung und Verbreiterung hervortritt, ist oft ihre plastische Abhebung von der anderen Stimme anstatt durch rhythmische Verschränkung auch dadurch erzielt, daß diese in g l e i c h f ö r m i g e r lebhafter Bewegung ohne weitere rhythmische Differenzierung verläuft, z. B. in der folgenden, unvergleichlich schönen Stelle aus dem Duett für Klavier in A-Moll (Thema s. Nr. 178), wo sich die in verschiedenen Werten bewegte Unterstimme, überspielt von den gleichmäßigen Achteln der thematischen Oberstimme, zu großem melodischen Zug entwickelt:

Nr. 237.

Gegensätze liegen ferner bei gleichzeitigen Strecken in der Linienplastik selbst. Solche Kontraste können z. B. darin beruhen, daß sekundweise verlaufende Bildungen mit Linien kombiniert sind, die sich über akkordliche Konturen ausweiten. Damit ist eine Gegensatzwirkung, die schon bei der Ausspinnung der einstimmigen Linie zu beobachten war, der Wechsel diatonischer und akkordlich umrissener Strecken, bei der Mehrstimmigkeit ins Gleichzeitige übertragen. Durch solche Kontraste verdeutlichen sich die gleichzeitigen Linien gegenseitig und heben einander in ihre Eigenart; z. B.:

Invention in D-Moll (Thema in der Unterstimme):
Nr. 238.



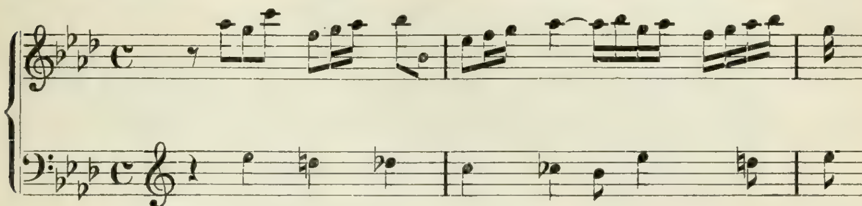
Choralvorspiel für Orgel „Nun freuet euch, liebe Christen G'mein":
Nr. 239.



(Die tiefere Stimme hier fast bis zum Charakter eines Harmoniebasses akkordlich gerundet.)

Ebenso die Kombination diatonischer und chromatischer Linien; z. B.:

Nr. 240. Fuge in As-Dur (Wohlt. Kl. II) (Thema in der Oberstimme):



Überhaupt entsprechen weitausgreifenden Linienbildungen ruhige und einfache Gegenstimmen.

Durchkreuzung der Höhepunkte und Steigernngen.

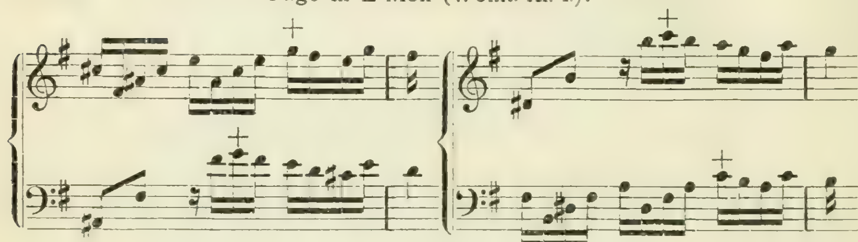
Der eigentliche Gegensatz in der Linienplastik beruht aber in den Steigerungsverhältnissen. Wie die einzelnen Satzstimmen in Ergänzung zu komplementären Rhythmen ineinander greifen, sobald eine von ihnen in Ruhepunkte oder völliges Pausieren ausmündet, so liegt auch einer der Grundzüge kontrapunktischer Satzanlage in der Durchkreuzung der Linienhöhepunkte. Niemals fallen nämlich Höhepunkte oder Tiefepunkte melodischer Entwicklungen im zweistimmigen Satz zusammen, so daß die Auslösung einer begonnenen Steigerung in einer Stimme stets an einer Stelle erfolgt, wo die andere Stimme in einer Entwicklung, sei es zu einem Höhepunkt oder sei es gegen eine Entspannung zu begriffen ist. So zeigen die folgenden Beispiele, wie die (mit + bezeichneten) Spitzen der einzelnen Linienphasen in beiden Stimmen auf wechselnde Zeiten verteilt sind:

Nr. 241. Invention in A-Dur:

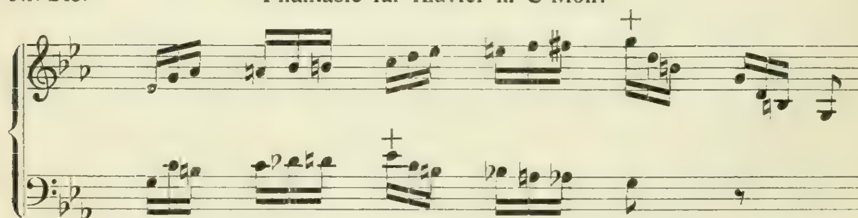


Das Auseinanderfallen der Linienhöhepunkte ist besonders wesentlich, wo (wie auch in den nachfolgenden Beispielen) zwei Stimmen in gleichen Werten verlaufen, so daß keine rhythmische Differenzierung mehr den Eindruck der Zweistimmigheit hebt; da beruht die Wahrung des polyphonen Charakters vor allem in der melodischen Differenzierung mittels Durchkreuzung der Steigerungen: bis zu ihren Spitzen parallel streichende und in diesen zusammenfallende Steigerungen wären keine echte lineare Mehrstimmigkeit mehr:

Nr. 242. Fuge in E-Moll (Wohlt. Kl. I.):



Nr. 243. Phantasie für Klavier in C-Moll:



Nr. 244. Duett für Klavier in G-Dur:



Besonders markant tritt dieses Streben, ein gleichzeitiges Erreichen der Höhepunkte zu vermeiden, z. B. in der Kombination der gleichförmig rasch bewegten Linien aus dem Duett für Klavier in E-Moll hervor:

Nr. 245.



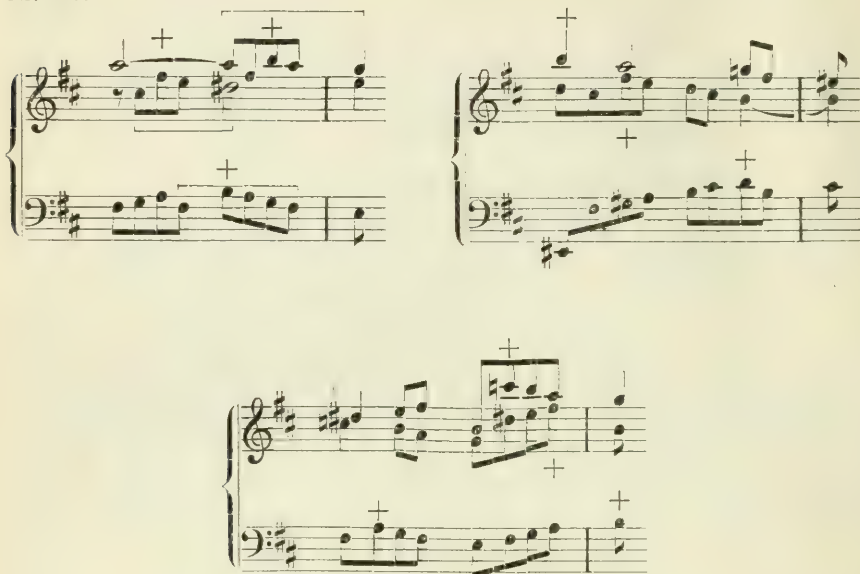
Wo aber in diesem Stück bei dem gleichen Motiv die Höhepunkte zusammenfallen, da sind es statt dessen die *Tiefepunkte*, mit denen die Kurven an einander vorbeistreichen, womit ein einfaches Parallelgehen der Linien vermieden wird, das einer eigentlichen Kontrapunktierung, der selbständigen Abhebung zweier Linienzüge, widersprechen würde (Tiefepunkte mit × bezeichnet):

Nr. 246.



Das Berühren der Höhepunkte zu verschiedenen Zeiten bei Dreistimmigkeit zeigen z. B. folgende Takte aus dem Präludium in H-Moll (Wohlt. Kl. I):

Nr. 247.



Ein Parallellaufen zweier Stimmen kommt wohl gelegentlich bei Bachs Polyphonie vor, bedeutet aber stets eine Entspannung des eigentlichen polyphonen Geschehens und keine voll ausgeprägte Mehrstimmigkeit mehr, sondern Vereinfachung zu einer Verstärkung eines Linienzuges durch Terzen oder Sexten, die sich damit in gewissem Sinne, von der volleren Klangwirkung abgesehen, einem einfachen Unisono nähert; (es kommt sogar gelegentlich ein Verlauf zweier, im übrigen kontrapunktisch geführter Stimmen in Oktaven auf kurze Strecken bei Bach vor [vgl. die zweistimmige E-Moll-Fuge im I. Teil des Wohlt. Klaviers], was natürlich lediglich die Bedeutung eines dynamisch verstärkten einstimmig-melodischen Verlaufs hat). Ein solches Parallellaufen zweier Stimmen in Terzen oder Sexten, eine Schwächung des kontrapunktischen Prinzips, ist also künstlerisch anwendbar als Entspannungsmöglichkeit im Dienste der Steigerungsanlagen; sie liegt auf halbem Wege zu gelegent-

lichem Ausspinnen bloß einer Stimme allein, das ja sehr oft die Mehrstimmigkeit unterbricht. Aber man muß solches Zusammentreffen von Höhepunkten als Abweichung vom Grundsätzlichen des linear-mehrstimmigen Charakters verstehen, der in der Unabhängigkeit der einzelnen Steigerungszüge beruht.

In ähnlichem Sinne bringt Bach in der Zweistimmigkeit mitunter einfache Terzen- oder Sextenparallelen zu einer in einer andern Stimme enthaltenen Scheinstimme und in gleichen Werten mit dieser fortschreitend; in solchem Falle ist die zugesetzte Stimme auch bloß eine verstärkte Heraushebung der bereits in der andern latent enthaltenen, angedeuteten Linie. Aber meist tritt in stärkerer Ausprägung des polyphonen Charakters und reicherer Ausnützung der Ökonomie des Satzes auch solche Scheinstimme als unabhängige kontrapunktische Linien hervor, indem selbst eine in gleichen Werten mit ihr verlaufende Realstimme die Höhe- und Tiefepunkte ihrer Kurven durchkreuzt, z. B.:

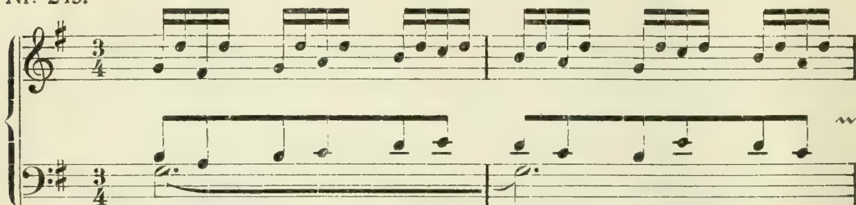
Nr. 248. Aus den „Kleinen Präludien“:



Bach zieht aber oft in seiner unbegrenzt verfeinerten Kunst der Entwicklungen überhaupt auch die Scheinstimmen heran, um mit ihnen Steigerungen dieser Art, nämlich durch Übergang von

Parallelführung zu Höhepunktsdurchkreuzung mit einer Realstimme, zu erzielen. So beginnt z. B. das G-Dur-Präludium vom II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ in folgender Weise:

Nr. 249.



Die Parallelführung der Achtelstimme mit der Scheinstimme der oberen Linie erfährt später eine Steigerung, indem sie deren Höhepunkte durchkreuzt, wie im zweiten der folgenden Takte:

(Takt 11 und 12.)

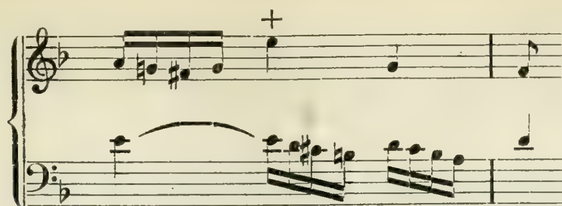
Nr. 250.



Mit Vorliebe fallen die Höhepunkte von Steigerungen auf Stellen, wo die andere Stimme in einer Pause oder in einem gehaltenen Ton ruht; z. B.:

Nr. 251. Fuge in D-Moll (Wohlt. Kl. I.) (Thema in der Unterstimme):





Nr. 252. Fuge in Es-Dur (Wohlt. Kl. I.) (Thema in der Unterstimme):



Im folgenden Beispiel fällt die Fortschreitung von Ton zu Ton in der Oberstimme auf einen Halteton der Unterstimme, wodurch sich beide Stimmen gegenseitig in ihren Bewegungszügen abheben und verdeutlichen:

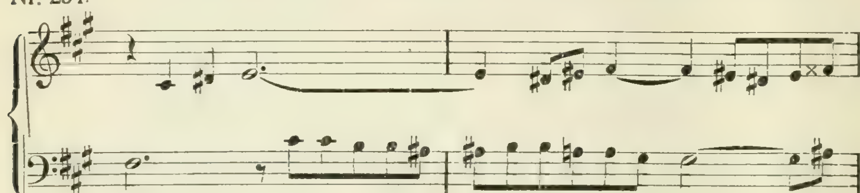
Nr. 253. Duett für Klavier in E-Moll:



Wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, tritt besonders gegen s y n k o p i s c h über einen Taktschwerpunkt gehaltene Höhepunkte erhöhte Belebtheit der anderen Stimme oder deren Höhepunkt selbst. Auch wenn zwei g e g e n s ä t z l i c h e T h e m e n gegen-

einander gestellt werden, so tritt das eine von ihnen immer an solchen Stellen mit dem Einsatz und charakteristischen Höhepunkten plastisch hervor, wo die andere ruhende, gehaltene Töne enthält. z. B.:

Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. I.) (Hauptthema der Fuge in der Oberstimme):
Nr. 254.

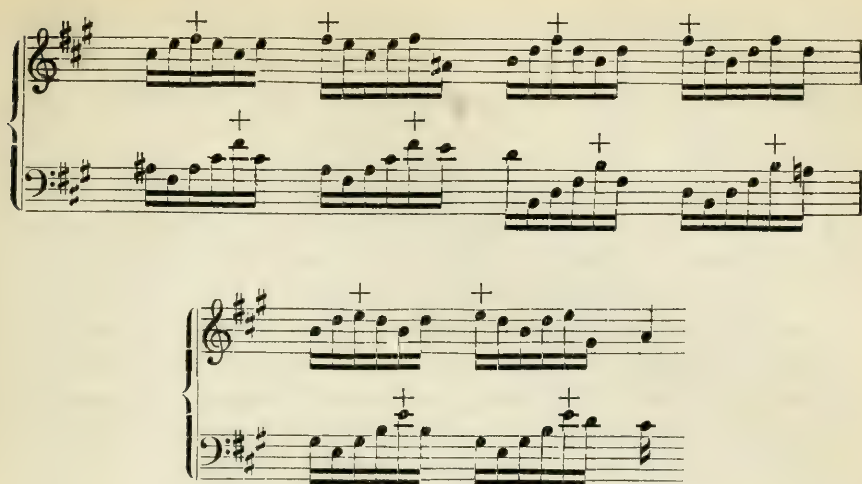




In dieser Durchkreuzung der Höhepunkte liegt eines der wesentlichsten formalen Gesetze der polyhphonen Satzanlage. Es kommt auch bei solchen Linienführungen besonders in Betracht, wo beide Stimmen in akkordlichen Umrissen durcheinanderwogen; bei Zeichnungen dieser Art sind die Gipfelpunkte der Bewegungen immer zu verschiedenen Taktzeiten erreicht, z. B.

Nr. 255. Invention in A-Dur:





Hierin zeigt sich zugleich ein durchgreifender Gegensatz zur akkordlichen Schreibweise; würden nämlich die Kurvenhöhepunkte und Kurventiefepunkte jeweilen zusammenfallen, etwa in folgender Weise:

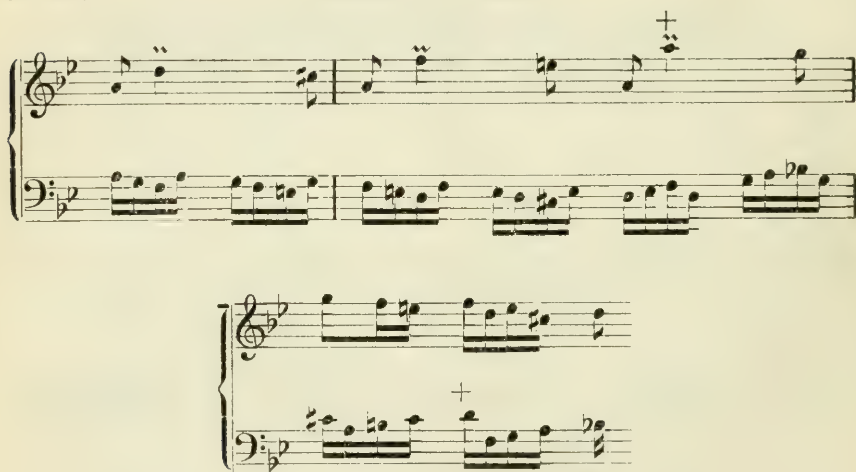
Nr. 256.



so läge eine rein harmonische Schreibweise vor, die Stimmen würden nichts darstellen, als eine rhythmisch bewegte Zerlegung von Akkordfolgen, und der kontrapunktische Charakter wäre zerstört; die in Linien entworfene Satzanlage setzt sich jedoch gerade bei solchem Entgegentreiben zu harmonischem Satzcharakter dadurch noch mit voller Deutlichkeit durch, daß die Stimmen ihre gegenseitige Unabhängigkeit in dem Andrängen zu den Spitzen ihrer wogenden Bewegung wahren. Bachs Zweistimmigkeit zeigt das zackig durchrissene Bild einander durchschneidender Wellen mit ihrem Aufbäumen und Abebben und wechselndem Übergreifen.

So kann die Durchkreuzung der Steigerungen die mannigfaltigsten Formen annehmen; es ist keineswegs geboten, daß ein Ansteigen in einer Stimme durchaus mit einem Herabsinken der anderen Stimme zusammenfällt[1]); interessanter ist die Technik der zu einem Teil parallel streichenden Steigerungen, bei denen bloß die Gipfelpunkte auseinandergerückt sind. Die folgende Stelle aus der Invention in G-Moll beginnt z. B. mit einer in drei Ansätzen durchgeführten Steigerung bis zum höchsten Ton a (+); ihr ist eine Unterstimme gegenübergestellt, die erst bis zum Ton d hinabgeführt ist, von diesem Tiefepunkt aber (3. Viertel im 2. Takt) eine Steigerung aufnimmt, die weit über den Höhepunkt der Oberstimme hinausreichend zum Teil bereits mit deren Rückgang zusammenfällt und daher mit ihrem letzten Anschwellen zum Höhepunkt im 2. Viertel des 3. Taktes sich um so deutlicher herausheben kann:

Nr. 257. Invention in G-Moll:



Solches Durchkreuzen von Steigerungen zeigen noch Beispiele wie die folgenden:

[1]) Vollends ein genaues Spiegelbild, eine Intervall für Intervall durchgeführte Gegenbewegung, entspricht nicht der Forderung gleichzeitiger unabhängiger Linienentwicklungen; denn sie ergibt keinen eigentlichen Gegensatz, sondern eine Umkehrungsfigur, also Abhängigkeit einer Stimme von der andern. Solches Spiel mit genauer Gegenbewegung stellt demnach eher einen Spezialfall von imitatorischer Schreibweise dar.

Nr. 258. Sinfonie (3st. Invention) in E-Moll:



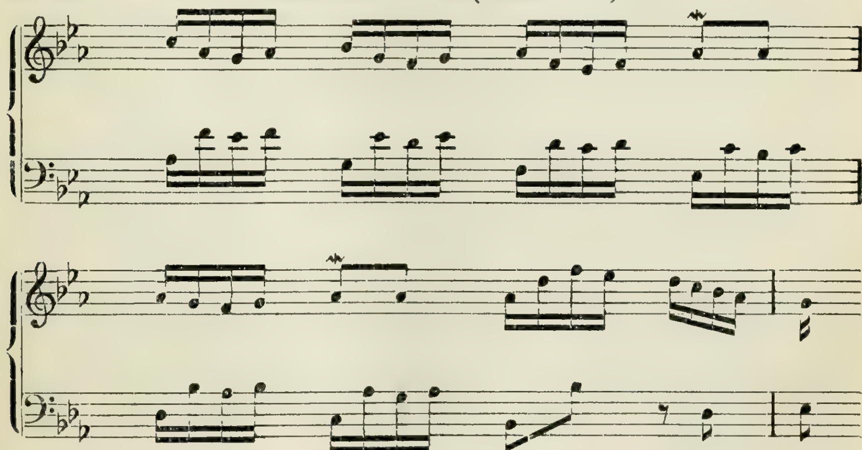
(Die Steigerungen streichen erst parallel, die der Unterstimme überdauert aber den Anstieg der Oberstimme.)

Nr. 259. Französische Suite in H-Moll:



Die analoge Erscheinung bei fallender Richtung zeigt das folgende Beispiel; beide Stimmen streichen erst gleichzeitg in fallender Bewegung, diese setzt sich aber in der Unterstimme noch über den tiefsten Kurvenpunkt der Oberstimme hinaus fort;

Nr. 260. Präludium in C-Moll (Wohlt. Kl. II.):



Eine solche formale Anlage dient dem obersten Prinzip aller linear-kontrapunktischen Satztechnik, die innere Dynamik unter kunstvoller Verteilung von Spannung und Entspannung im Stimmenkomplexe nirgends erlahmen zu lassen; wo eine Stimme in der Bewegung anhält, muß in der andern um so erhöhte Energie einsetzen [1]. So scheidet der gleiche Grundzug, an dem schon bei der einstimmigen Linie festzuhalten war, auch die Mehrstimmigkeit des älteren Stils von der klassisch-homophonen Schreibart: dem hier herrschenden gleichmäßigen Einsinken in die periodischen Ruhepunkte tritt in der Polyphonie der Zug einer nirgends unterbundenen Energie gegenüber. Durchgehends ist an irgend einer Stelle der Mehrstimmigkeit eine Steigerung enthalten, der lineare Satz ist ständig von Spannkraft und andrängender Bewegung durchwirkt. In Bachs Kontrapunkt liegt etwas Ruheloses.

[1]) Aus diesem Grunde ist auch die gebräuchliche Unterrichtsweise, die Kontrapunktschulung in ihren Grundlagen auf ein Arbeiten über einem Cantus firmus, einer (gewöhnlich in gedehnten, gleichförmigen Werten gehaltenen) gegebenen Stimme zu stellen, verfehlt. Man muß davon ausgehen, daß die Gesamtbewegung die polyphone Satzanlage ausmacht, nicht die bloße technische Möglichkeit, zu einer Stimme eine oder mehrere weitere zu setzen. Grundlage der Linienpolyphonie ist ferner vor allem das Prinzip der Stimmen-Gleichberechtigung, nicht das Vorherrschen einer Stimme und ein solches Voranstellen einer Hauptstimme ist um so eher für Schüler irreführend, als es leicht einem homophonen Empfinden, dem Vorbrechen einer in den übrigen Stimmen untergeordneten Schreibart, Raum gibt. Die Kontrapunktik muß bei den grundlegenden, ersten Schülerarbeiten in dem Entwurf einer freien mehrstimmigen Anlage beruhen, unter Zugrundelegung der kleinen polyphonen Formen, am besten von Präludien, Inventionen und dgl. Und so hat auch innerhalb der technischen Schulung das Arbeiten nach einem Cantus firmus, die Fertigkeit der Zusetzung einer Stimme zu einer bereits gegebenen lediglich die Bedeutung eines technischen Spezialfalles dem unbestreitbar seine Werte als gelegentliche Teilübung (vornehmlich für die Technik von Expositionen mit ihrem sukzessiven Stimmeneinsatz) zukommen, ohne daß aber diese Arbeitsweise als das Um und Auf der Kontrapunktik, als ihr formaler Inbegriff, angesehen werden darf. Gerade das Gestalten der Linien unter Rücksicht auf gegenseitige Verdeutlichung, auf Spannungs- und Steigerungsverteilung usw. wird damit außer acht gelassen. Ein besonders grober Fehler ist es, den dreistimmigen Satz einfach durch Zusetzung einer dritten Stimme zu einem schon vorher fertigen zweistimmigen entwickeln zu lassen, unter voller Verkennung der mehrstimmigen Anlage als einer Einheit. Weiter könnte die Mechanisierung der Kunstlehre nicht getrieben werden, als mit der ausdrücklichen Anweisung vieler Lehrbücher, die zweistimmig gearbeiteten Beispiele aufzubewahren, um ihnen hernach bei Dreistimmigkeit nur mehr eine dritte Stimme hinzusetzen zu müssen.

Diese im Charakter der linearen Polyphonie liegende Erscheinung stetiger Spannkraftsdurchsetzung beruht aber schon in der Eigenart ihrer melodischen Linien an sich, deren tiefstes Wesen die konstante Energie ihrer kinetischen Spannungsentwicklungen darstellt. Dazu kommt aber aus der gleichen Grundeigentümlichkeit ständig bewegter Ruhelosigkeit heraus noch weiter als ein Kennzeichen von Bachs Kontrapunkt die starke Durchsetzung mit Dissonanzen in klanglicher Hinsicht. Bachs Sätze meiden auf weite Strecken, oft genug in ihrem ganzen Verlauf ein volles Einmünden aller Stimmen in einen konsonanten Akkordabschluß. Wo ein solcher auftritt, da ist fast immer ein Teilabschluß im Zusammenhang mit der Gesamtform beabsichtigt, die Abgrenzung einzelner Hauptteile, Durchführungen usw. Sonst aber, innerhalb der breiten Satzentwicklungen, geht ein immerwährendes Spiel ineinander geketteter klanglicher Dissonanzspannungen vor sich; wo eine Dissonanz, sei es Akkorddissonanz, Sept, Non, oder sei es ein Vorhalt oder dgl. sich auflöst, da entsteht auch bereits in einer oder mehreren anderen Satzstimmen eine neue. Dies gilt besonders vom drei- und mehrstimmigen Satz; der zweistimmige ist, ohne darum von seiner (durch die Linienenergie bedingten) Spannkraft einzubüßen, etwas reicher an konsonanten Intervallformen. Als besonderes technisches Merkmal ist hierbei zu beachten, wie in Bachs Mehrstimmigkeit ein Ausklingen in voll-konsonante Zusammenklangsformen vornehmlich auf den betonten Stellen gemieden wird. Ein Kontrapunkt, der immerfort glatt in konsonante Ruhepunkte an Betonungsstellen führt, ist schlecht; ihm fehlt etwas vom Wesentlichsten, das Moment der stetig treibenden Unruhe, welchem sich auch die vertikal über die Stimmen übergreifenden Satzverhältnisse, in Allem dem linearen, auf Spannungsentwicklung beruhenden Grundzug untergeordnet, durch stetige Dissonanzbildung anpassen. Häufiger noch als die Akkorddissonanzen der Septen und Nonen sind in Bachs Stil die Vorhaltsdissonanzen. Weite Strecken in seinen Sätzen zeigen oft unausgesetzte Vorhaltskettung. Dieser Spannungsreichtum paart sich mit der Forderung höchster harmonisch-klanglicher Kraft und Durchsättigung, wie vor allem auch schon jede einzelne Linie des Kontrapunkts mit ihrer Scheinpolyphonie dem Streben nach reichster Fülle des musikalischen Satzes dient.

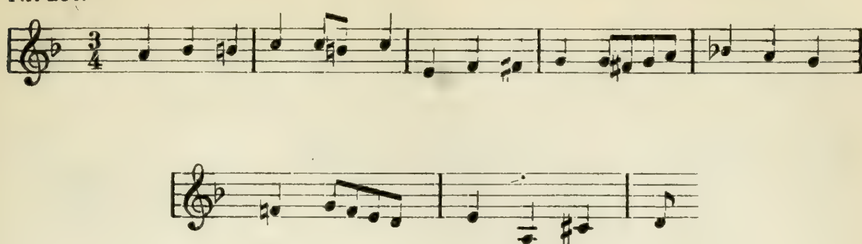
Zweites Kapitel.

Einfluß der Bewegungsdynamik auf die Zusammenklangsverhältnisse.

Schärfung der Höhepunktswenden.

Zugleich ist die ganze polyphone Satzanlage vornehmlich auf die Hebung der Plastik aller einzelnen Linien gerichtet; ihr dient neben den erwähnten Erscheinungen der komplementären Rhythmik und Durchkreuzung der Steigerungen zu den Höhepunkten der einzelnen Linienphasen noch ein bestimmtes Ineinandergreifen der primären linearen und der über sie eingreifenden vertikalen Satzverhältnisse, die zur Schärfung mancher in den Linien liegender, charakteristischer Züge in äußerst kunstvoller Weise bei Bach zusammenwirken. Die Zusammenklangserscheinungen, durch welche eine lineare Mehrstimmigkeit hindurchstreicht, sind oft so gefügt daß sie nicht bloß über die Stimmen in der Wirkung volltönender Harmonien übergreifen, sondern auch den in den Linien liegenden Energien und Spannungen entsprechen und sie zu erhöhtem Ausdruck fördern. Gewisse Bewegungszüge einerseits, namentlich Umkehr bei Bewegungen, und andrerseits Dissonanzen, die in den Zusammenklängen erscheinen, treten in Wechselwirkung zu einander. Erfolgt z. B. nach ansteigenden Entwicklungen einer Linie zu einem Höhepunkt eine Rückentwicklung in fallender Bewegung, so findet die in der Höhepunktswende liegende Spannungsauslösung oft eine plastische Verdeutlichung durch ein Aufprallen auf Zusammenklangsdissonanzen, die mit auf die Umkehr hinwirken, oder es entsteht bei längerer Dehnung des Höhepunktstones erst im Laufe seiner Dauer eine Zusammenklangsbildung aus den übrigen gleichzeitigen Stimmen, die in ihn den Spannungszustand einer abwärts strebenden Dissonanz einfließen läßt und so auch aus der Zusammenklangswirkung zur Umkehr treibt. Besonders die Plastik von Themen erfährt auf diese Weise eine starke Verdeutlichung in der Mehrstimmigkeit. So erscheint z. B. beim Thema der „chromatischen Fuge“:

Nr. 261.



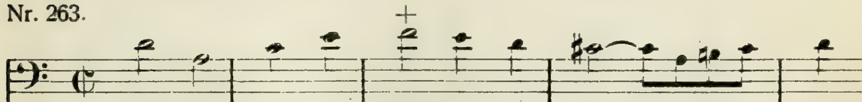
mit dem dritten Takt eine ansteigende, das Motiv des ersten und zweiten Taktes wiederholende Bewegung, die bis zum Tone b (5. Takt) drängt und aus diesem umkehrt; in der Verflechtung mit anderen Stimmen trifft diese Gipfelung zugleich auch auf einen dissonanten Zusammenstoß, von dem aus die Bewegung zurückschlägt, z. B.:

Nr. 262



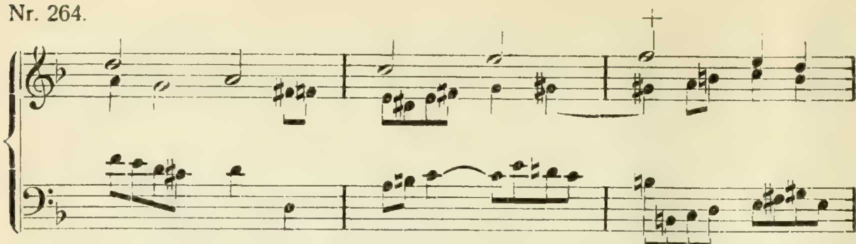
Analog erfährt z. B. auch der Gipfelton des folgenden Themas aus der „Kunst der Fuge“ (Fuga III.):

Nr. 263.



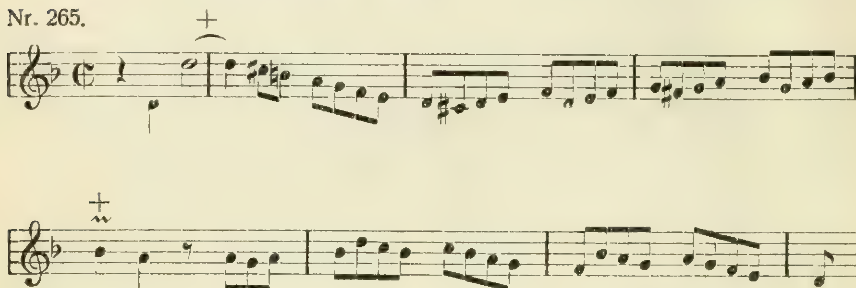
in der Mehrstimmigkeit auch durch die zu ihm gesetzten Zusammenklänge eine nach Rückwendung und Abwärtsbewegung drängende Spannung, z. B.:

Nr. 264.



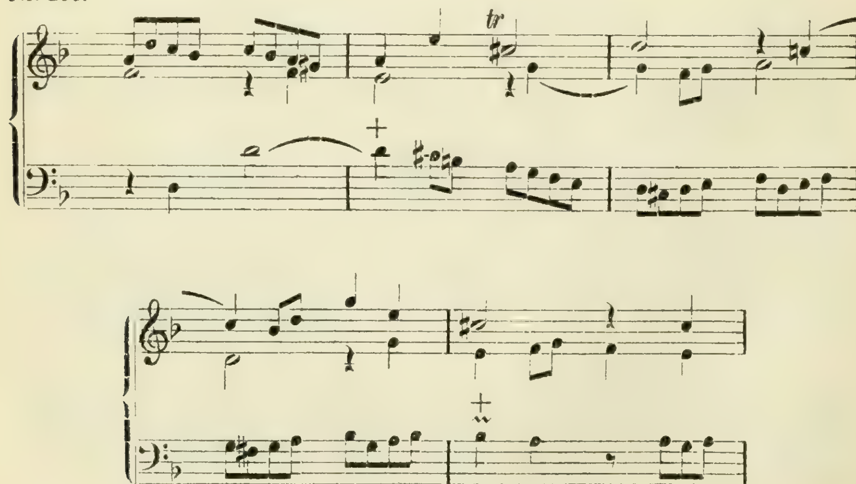
Bei dem Thema der IX. Fuge aus Bachs „Kunst der Fuge“:

Nr. 265.



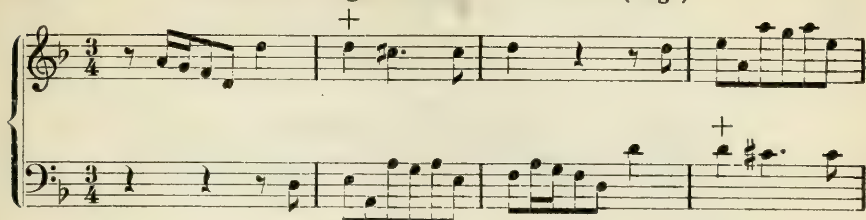
erscheinen die beiden Bewegungshöhepunkte vom ersten Teil zugleich auch durch Dissonanzbildungen zur Umkehr gewendet, z. B. beim Themeneinsatz im Baß:

Nr. 266.



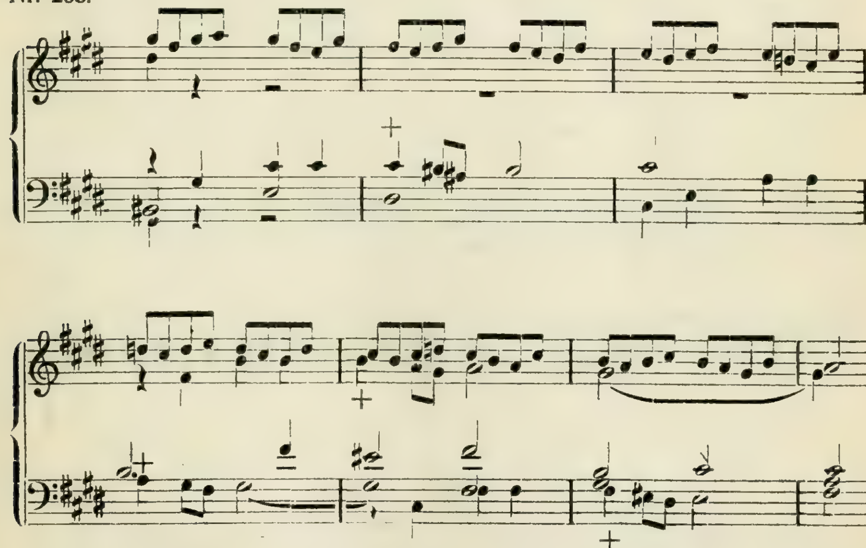
Auch bei folgendem Thema:

Nr. 267. Toccata und Fuge für Klavier in D-Moll (Fuge):



In gleicher Weise ist auch beim dritten Thema der Cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohlt. Klaviers der Höhepunkt auch durch eine Zusammenklangsdissonanz zur Umkehr getrieben, die auf ihn hart auftrifft, schon vom ersten Einsatz an (Takt 49), ebenso auch bei den weiteren Durchführungen z. B. (Takt 82—87):

Nr. 268.



Dissonante Zusammenklänge, Akkorddissonanzen oder Vorhaltsbildungen, die erst nach Eintritt eines Linienhöhepunkts während dessen längerer Dauer entstehen und damit die Bewegung wieder abwärts drängen, zeigen ferner Fälle wie diese:

Nr. 269. Kantate „Der Friede sei mit dir":

Baß

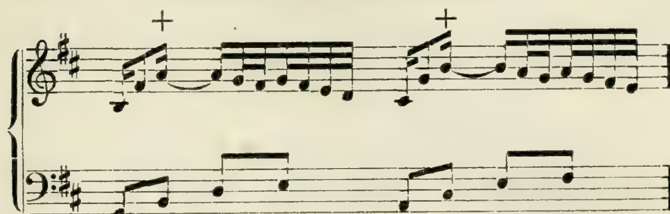
Der Frie - de sei mit dir

Auch bei Linienbildungen, die nicht ein Thema selbst darstellen, greifen Linienplastik und Dissonanzbildung auf diese Weise ineinander; so entsteht in einem Zwischenspiel aus der Fuge in H-Dur (Wohlt. Kl. II,) eine breit gesponnene Steigerung der höchsten Stimme von $\bar{h}$—$\bar{\bar{h}}$, deren Höhepunkt zugleich durch Eintritt einer Dissonanzbildung (Cis^7) eine abwärtsdrängende Spannung erhält:

Nr. 270. Fuge in H-Dur (Wohlt. Kl. II.):

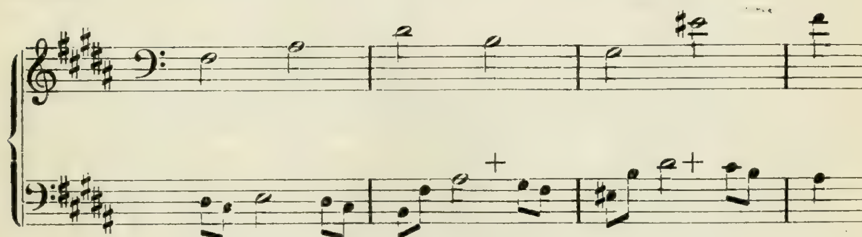
Ebenso tritt bei den halbtaktigen Kurven der Oberstimme im folgenden Beispiel der Gipfelpunkt in eine akkordliche Dissonanz;

Nr. 271. Präludium in H-Moll (Wohlt. Kl. II.):



Zu dem Thema der H-Dur-Fuge (Wohlt. Klavier II) tritt in der Unterstimme ein (thematisch dessen Verkleinerung darstellender) Gegensatz, dessen steil aufstrebende Kurven gleichfalls an ihrer Spitze zugleich durch Anprall von klanglichen Dissonanzen zur Umkehr getrieben erscheinen:

Nr. 272.



Analog der Sekundzusammenprall der folgenden Linien:

Nr. 273. „Aria variata" für Klavier (Var. IX.):



In ähnlicher Weise zeigt die Oberstimme des folgenden Takts aus einem Zwischenspiel der Es-Dur-Fuge (Wohlt. Kl. I.) von dem Gipfelpunkt c an, wie sich an eine absteigende Linie in plastischer Verstärkung ihres Bewegungszuges eine Dissonanzreihe kettet, die jedesmal auf den Melodieton auch durch ihre akkordliche Dissonanzenergie herabziehend wirkt:

Nr. 274. Fuge in Es-Dur (Wohlt. Kl. I.):

tr

Die Erscheinung erst nach Eintritt des Höhepunkts entstehender, zur Umkehr treibender Dissonanzen ist insbesondere für solche Höhepunkte typisch, die synkopisch bis über einem stark betonten Taktteil gedehnt sind. So bewegt sich das Fugenthema aus der Toccata und Fuge für Klavier in C-Moll vom Gipfelton as an in einer motivischen Figur stufenweise wieder abwärts:

Nr. 275.

wobei in der Mehrstimmigkeit jedesmal vor dem Abwärtsschreiten um eine Sekunde Dissonanzbildung eintritt. z. B.:

Nr. 276.



oder in Dreistimmigkeit (Thema im Baß):

Nr. 277.





Solches Zusammenwirken von Energien aus den Linienbewegungen und aus den Zusammenklängen findet sich oft auch als ein Mittel gesteigerter Intensität der Verarbeitung, wie sie im Laufe von Durchführungsteilen eintritt, ausgenützt. So erscheinen bei dem nachfolgenden Thema der Invention in D-Dur die (mit + bezeichneten) Höhepunkte zuerst mit konsonantem Zusammenklang mit der anderen Stimme (z. B. Takt 3 und 4):

Nr. 278.



Später aber, bei der Wendung des Satzes in die Dominante (Takt 13) erscheint das Thema bei seinem neuen Eintritt durch das Aneinanderschlagen dissonanter Töne an Höhepunktswendungen bedeutend in seiner Plastik gesteigert:

Nr. 279.



Ineinandergreifen linearer Spannungen und klanglicher Dissonanzbildungen.

Auch aufwärts wendende Umkehr tritt mitunter, wenn auch seltener, durch Zusammenprall des tiefsten Zielpunkts der Bewegung mit einer Dissonanz plastisch heraus. So ist z. B. das Thema der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Kl. II.) an der Stelle, wo nach abwärts gerichtetem Sprung einer Quint die Sechzehntelbewegung wieder aufwärts wendet, bei Verwebung in die Mehrstimmigkeit mehrfach

so gesetzt, daß der tiefste Ton gegen eine Dissonanz schlägt, von der die Bewegung wieder einen Rückstoß erleidet, z. B. gleich beim zweiten Themeneintritt (Takt 3):

Nr. 280.

oder in folgenden Takten:

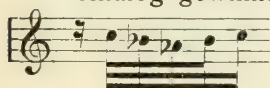
Nr. 281.

und:

Nr. 282.



Analog gewinnt z. B. der Bewegungszug der Figur:



an Plastik und lebendiger Energie, indem sein Tiefepunkt zugleich gegen Dissonanzen schlägt:

Nr. 283. Präludium in G-Moll (Wohlt. Kl. I.)





In den folgenden Takten erhalten die beiden gleichförmig belebten, in Gegenbewegung verlaufenden Linienzüge genau an jedem Wendepunkt der Bewegung gleichzeitig einen verstärkten, neuen Anschwung durch Zusammenstoßen in Dissonanzreibungen und damit erscheint der Bewegungsausdruck, der in den Linien liegt, durch die vertikalen Zusammenklangsverhältnisse außerordentlich geschärft:

Nr. 284. Präludium in B-Dur (Wohlt. Kl. II.)







Die Symphonie (dreistimmige Invention) in F-Moll, in kontrapunktischer Hinsicht eines der allerinteressantesten Werke Bachs, zeigt z. B. bei dem charakteristischen Motiv: 

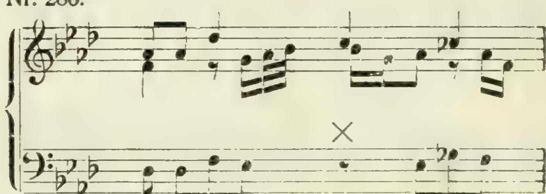
den Gipfelton, der schon aus der rein melodischen Energie eine wieder in die tiefere Sekunde zurückdrängende Spannung enthält, so in die Mehrstimmigkeit eingefügt, daß er noch überdies gegen eine Dissonanzreibung trifft, von der er zurückschlägt, z. B.:

Nr. 285.

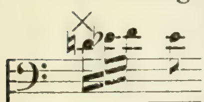


oder:

Nr. 286.



Die im gleichen Werk häufig wiederkehrende Umformung:



trägt ihrem Bewegungsausdruck nach im ersten Ton als charakteristische Spannung ein Hinaufdrängen über die Zweiunddreißigstelfigur in den höheren Halbton (den Schlußton des Motivs); diese Spannung gewinnt aus den Zusammenklangsverhältnissen bei der Mehrstimmigkeit ihre Ergänzung, indem der erste Ton als Dissonanz eintritt und der letzte als deren Lösung wirkt; z. B.:

Nr. 287.



oder:

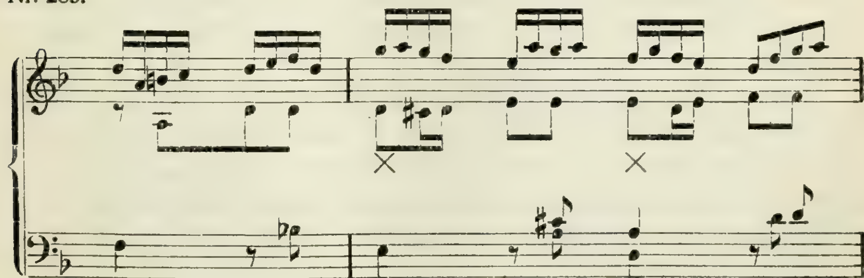
Nr. 288.



Bei allen derartigen Fällen müßte sich der gewohnten Theorie zufolge der dissonante Zusammenklang als das Primäre darstellen und die Linienentwicklung wäre nur aus diesem abgeleitet; so namentlich auch bei vorhaltsartigen Dissonanzketten wie z. B. in Nr. 274; das Verhältnis ist aber hier ein umgekehrtes, wie jedes richtige kontrapunktische Fühlen ohne weiteres lehren muss; das Primäre und die Hauptsache liegt, wie überall bei einer echten linear-kontrapunktischen Satzanlage, im linearen Bewegungszug, der in solchen Fällen auf die Zusammenklangserscheinungen hinwirkt, in den melodischen Spannungen, nicht in den dissonanten Akkorden. Aus der linearen Dynamik ist die Dynamik des Klangspiels beeinflusst.

Aeusserst charakteristisch ist in dieser Hinsicht auch beispielsweise die Einflechtung des (bei Bach häufig wiederkehrenden), eine allmählich, stufenweise ansteigende Bewegung enthaltenden (S. 214 f. charakterisierten) Themas in der Englischen Suite in F-Dur (Präludium) z. B. in folgenden Takten (Thema in der Mittelstimme):

Nr. 289.





Indem hier die mit ╳ bezeichneten Töne jeweilen dissonant in das Zusammenklangsgefüge eingeflochten sind, erhält die in ihnen liegende, mit der Motivbewegung aufwärtsdrängende Energie erhöhte Spannung. So nach dem ersten Taktstrich das d, von dem aus sich die Bewegung ins e weiter fortzusetzen strebt, hernach das e als lebendiger Uebergang zu f, usw. Daher ist auch als Auflösungston des d (nach dem ersten Taktstrich) die obere Nachbarnote, das e (zweites Viertel), anzusehen, als der Zielton der aufwärts schwingenden motivischen Bewegungsphase, nicht aber, wie eine von der Harmonik ausgehende Auffassungsweise ergeben müsste, der untere Nachbarton, das als Sechzehntel kurz berührte cis; denn dieses ist keineswegs Entspannungston, sondern im Gegenteil Anfangsglied des in Sechzehnteln neu ausholenden, um eine Stufe aufwärtstragenden Anschwungs. Für die Auflösung ist hier, in der linearen Struktur, die melodische Spannungslösung maßgebend, nicht die rein harmonische Dissonanzlösung, die abwärts erfolgen würde. Analog ist an den weiteren (mit ╳ bezeichneten) Stellen dieses Beispiels im oberen Nachbarton die Auflösung der Dissonanz gelegen.

Ebenso zeigt die Umkehrungsbewegung des Themas im gleichen Satz die entsprechenden (mit ╳ bezeichneten) Töne jeweilen als Dissonanzen zu den übrigen Zusammenklängen gesetzt, zuerst in der Oberstimme, hernach in der tieferen Stimme; denn in ihnen liegt auch melodisch eine nach Weiterbewegung strebende (diesmal abwärts gerichtete) Energie:

Nr. 290.







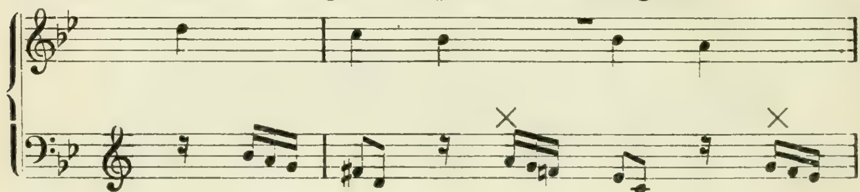


Im harmonisch gebauten B-Moll-Präludium vom I. Teil des Wohlt. Kl. ist das gleiche Thema an den analogen Stellen stets dissonant gesetzt (vgl. Nr. 22).

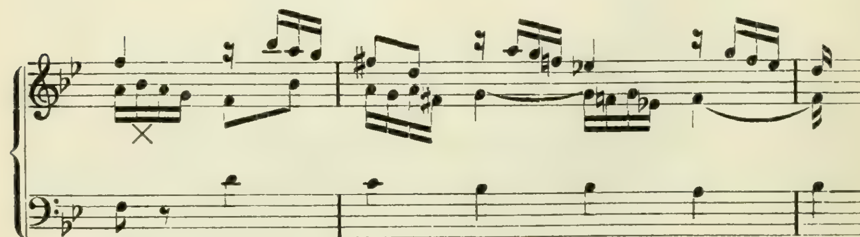
Im gleichen Sinne einer Verstärkung der linearen Plastik und schärferen Heraushebung der Bewegungen sind es insbesondere anschwingende, auf- oder abwärts gerichtete, belebte Auftaktfiguren wie z. B. in 

und dgl., welche bei Zusammensetzung mit anderen Stimmen häufig durch einen gegen Dissonanzen aufprallenden freien Einsatz des ersten Tones in ihrer abwärts oder aufwärts drängenden lebendigen Kraft verstärkt werden, z. B.:

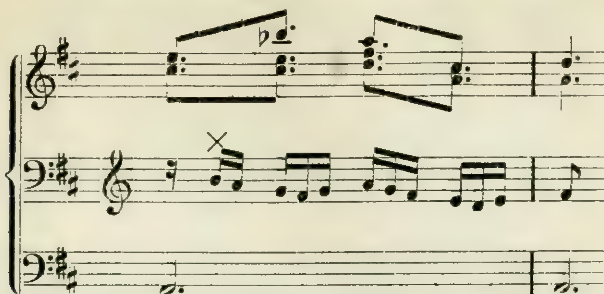
Nr. 291. Phantasie für Orgel über: „Valet will ich dir geben“:







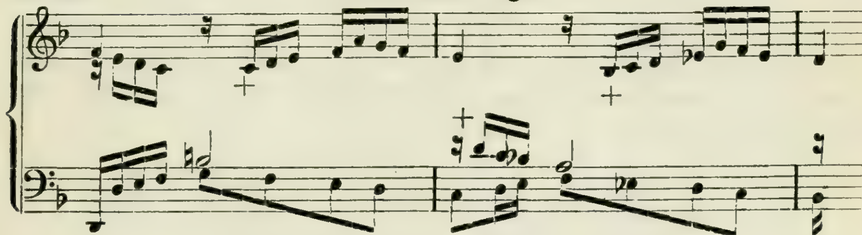
Nr. 292. Choralvorspiel für Orgel „Valet will ich dir geben“:



Nr. 293. Choralvorspiel für Orgel „Kyrie, Gott heiliger Geist.“



Nr. 294. Chromatische Fuge:



Nr. 295. Chromatische Fuge:





(Bei den drei letztangeführten Beispielen verbindet sich diese Einfügung von belebten auftaktigen Melodieansätzen im dissonanten Einsatz mit einer Eigentümlichkeit, die speziell aus der Klavier- und Orgeltechnik hervorgegangen ist; die neu in einer Stimme einsetzenden Linien scheinen nämlich aus einer anderen Stimme wie deren Fortsetzung zu fließen; so nähert sich in Nr. 293 das viermal aufeinanderfolgende Motiv im Bild der Mehrstimmigkeit dem Eindruck einer einzigen fortlaufenden Linie; beim letzten Beispiel (Nr. 295) scheint sich im zweiten Taktviertel die auftaktige Linie der Oberstimme aus dem von der thematischen Mittelstimme erreichten Ton b fortzusetzen; analoges im zweiten Taktviertel des dritten Taktes.)

Der starke, plastische Ausdruck der Bewegungsenergie, die in der Linienbildung selbst liegt, bringt es öfters mit sich, dass das Eindringen in den Zielton einer Bewegung durch chromatische Leittonbildung geschärft ist, wie z. B. bei der steil aufwärtsstrebenden lebendigen Energie des folgenden Motivs aus der Sinfonie (3st. Invention) in F-Moll:

Nr. 296.



Auch solche Linienbildung wirkt unmittelbar in die Zusammenklänge, die bei mehrstimmiger Kombination entstehen, hinein; sie rufen nach alterierten Akkorden, und so entsteht aus der Spannung der Alterationsakkorde hier gleichfalls eine aufwärtsdrängende Energie, die dem lebendigen Gehalt der Linienbewegung entspricht und sie verstärkt, z. B.:

Nr. 297.



Nr. 298.



Auch bei den durch abwärts gerichtete Leittonchromatik gegen den Tiefepunkt hin geschärften Umkehrungen des Motivs entsprechen der erhöhten Bewegungsspannung Dissonanzen und alterierte Zusammenklänge, die zu den hinunterführenden Leittönen gesetzt sind:

Nr. 299.



(Beim dritten Male erfährt hier der Bewegungsausdruck des Motivs den Nachdruck durch die blosse Dissonanz, ohne dass in der Linienspannung selbst Leittonannäherung an den Zielton as erfolgt.)

Durch die melodische Intensität von Leittonbildungen entstehen überhaupt, ob nun die Halbtöne in der Tonart selbst liegen oder chromatisch eingefügt sind, vornehmlich beim Ende aufstrebender Bewegungen geschärfte „Spitzen“-Wirkungen (vgl. auch S. 45).

Aus diesem Empfinden heraus liebt es Bach, herausragende Linienhöhepunkte, die nicht in Leittonbewegung erreicht sind, namentlich solche, zu denen ein weiter Intervallsprung trägt, n a c h t r ä g l i c h durch Leittonbildung zu schärfen, z. B. bei dem Gipfelton h des folgenden Motivs durch nachträgliche Umspielung mit ais:

Sarabande aus der französischen Suite in H-Moll:
Nr. 300.



Nr. 301. Sinfonie (3st. Invention in D-Moll):



Phantasie und Fuge für Klavier in D-Dur (Thema aus der Phantasie):
Nr. 302.



Auch solcher nachträglicher Leittonschärfung bei einem Gipfelton entspricht ein zusammenwirkendes Eingreifen durch die Zusammenklänge bei einer Einfügung solcher Linien in die Mehrstimmigkeit. Es kommt darauf an, dass sie die Leittonwirkung in ihrer Schärfe zur Geltung kommen lassen und verdeutlichen. Diesem Ziel dient in der Regel neben einer dominantischen Kadenzierung noch die Einfügung des Gipfeltones in eine V o r h a l t s dissonanz vor seiner Umspielung durch den Leitton, z. B. bei dem Höhepunkte des zuletzt angeführten Themas:

Nr. 303.



Drittes Kapitel.

Steigerungserscheinungen in der mehrstimmigen Bewegung.

Zunahme der Klangfülle und Bewegungsverdichtung.

Die Technik der Steigerungsmittel im mehrstimmigen Satz entspricht in ihren Grundzügen der eines einstimmigen Linienzuges. Auch hier geht aus Steigerungen die formale Anlage des Satzes hervor. Der mehrstimmige Komplex steigert sich als eine Einheit, wie ein einstimmiger Linienzug. Die kleinen Formen der Mehrstimmigkeit, wie Präludien, Inventionen u. s. w. gleichen denen der einstimmigen Sätze: der harmonische Grundriß trägt nach dem Anfang die Entwicklung gegen die Dominante und im Mittelteil in lebhaftere modulatorische Abweichungen, die gegen den Schluss zur Haupttonart zurückkehren. Die gleiche Steigerungsentwicklung liegt auch den verschiedenartigen Sätzen innerhalb der Suiten oder Partiten zugrunde, die infolge ihrer Herkunft aus dem Ebenmass bestimmter Tänze in ihrer Formanlage daneben noch engeren Beschränkungen unterworfen sind und in mehr oder minder starkem Masse den Durchbruch von symmetrischen Anordnungen und Periodisierung zeigen. Die übrigen Steigerungserscheinungen in einem polyphonen Satz entstehen entweder in Parallelentwicklung mit dieser, gegen die mittleren Partien zum Höhepunkt der Intensität hindrängenden harmonischen Anlage, oder sie durchkreuzen diese auch und erreichen das Höchstmaß der lebendigen Spannungen erst gegen den Schluß des Satzes, also in stetig gesteigertem Anschwellen. Letzteres kennzeichnet im allgemeinen mehr die fugierten Formen, findet sich aber häufig genug auch bei den einfacheren kleinen Sätzen.

Aber auch schon von den kleinen mehrstimmigen Sätzen an ist davon auszugehen, dass jede musikalische Form innere Entwicklungen darstellt, und die Technik der Steigerungsmöglichkeiten im polyphonen Satz gehört daher zu den wesentlichsten Grundlagen der kontrapunktischen Formenwicklung.

Die einfachste, äußerlich-dynamische, klangliche Steigerung besteht in der Zunahme der Stimmenzahl; sie kommt mehr bei den Entwicklungen der fugierten Formen in Betracht. In ihrer ein-

fachsten Form liegt sie schon den Expositionen zugrunde, die im allmählichen Einsatz der neu hinzutretenden Stimmen bis zu ihrer vollen Anzahl beruhen. Ein solches Wachstum der Klangfülle von einer bis zu allen Stimmen kommt jedoch für die übrigen Partien innerhalb der Formen nicht mehr, oder nur ausnahmsweise, in Frage; hier besteht vielmehr die Steigerungsmöglichkeit durch Zunahme der Stimmenzahl darin, dass bei einer Mehrstimmigkeit keineswegs durchgängig alle Stimmen gleichzeitig erklingen, der Satz vielmehr durch mannigfache Lockerung in der Stimmenzahl durchsetzt ist, so daß für den Wechsel in der Klangfülle immer noch weiter Spielraum übrig bleibt[1]).

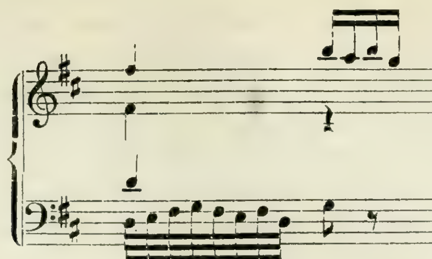
Eine andere Steigerungserscheinung war im Zusammenhang mit der komplementären Rhythmik bereits vorwegzunehmen; dort war darauf hinzuweisen, daß im Lauf der Annäherung an die Höhepunkte eines Satzes eine Bewegungsverdichtung eintritt, die darin besteht, daß die lebhafteren Motive in engere Folge zusammengerückt sind. Damit erhöhen sich die Spannungen des inneren Geschehens in einer melodischen Mehrstimmigkeit.

Vgl. hierzu die Beispiele Nr. 231, 232 und 236 oder den folgenden Engführungstakt aus der Fuge in D-Dur (Wohlt. Kl. I.) mit der durchlaufenden 32tel-Bewegung des Themenanfangs (Thema s. Nr. 29):

Nr. 304.



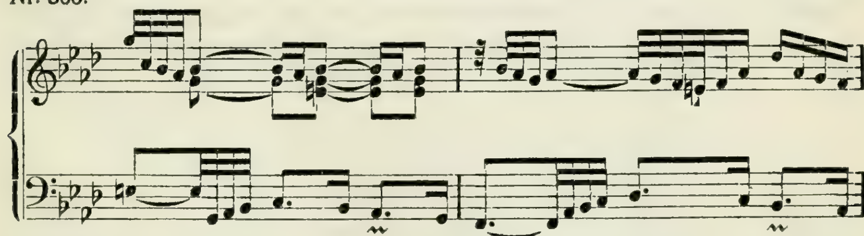
[1]) Vereinzelt kommt es sogar vor, dass Bach in einer Fuge die festgelegte Stimmenzahl im Dienste einer Steigerungsentwicklung durchbricht, wie in der C-Moll-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers, wo an einem Durchführungshöhepunkt (Takt 19) zur Dreistimmigkeit in kompakter Erhöhung der Klangfülle eine vierte Stimme (der Bass) hinzutritt.



Aus den leichten, auftaktigen Zweiunddreißigsteln vom Thema des Präludiums in As-Dur (Wohlt. Kl. II.):



verdichten sich Bewegungen wie in den folgenden Takten:





Zur Technik der steigernden Satzbelebung.

Diese Erscheinung entspricht der einfacheren Steigerungsform bei der Einstimmigkeit, die in der Zunahme der melodischen Be-

lebung liegt. Zugleich erfolgt auch innerhalb der einzelnen Linienzüge einer Mehrstimmigkeit wie dort mit zunehmender Intensität gegen die Mittelteile zu ein allmähliches Ueberfließen in schnellere Bewegungswerte und überhaupt ein Zurücktreten der ruhigeren Motive zugunsten der belebteren. Wie bei der einstimmigen Fortspinnung liegt auch hier die größte Kunst und charakteristische Eigentümlichkeit des polyphonen Stiles in der Unmerklichkeit jener Uebergänge, in der Technik stetiger, fließender Entwicklung; jedes plötzliche Vorrücken in neue Belebungsart, alles, was irgend an das formale Prinzip einer Gruppierung erinnern könnte, widerspricht der kontrapunktischen Schreibart, die wie die Melodik eine Kunst der Entwicklungen ist. Das gleiche gilt von den Rückgängen aus den Höhepunkten.

Schon ein Ueberblick mit dem blossen Auge zeigt bei allen Formen Bachs diese Technik, die am besten an Einzelfällen zu beobachten ist. Sie ist in größeren Werken oft dadurch gefördert, daß nacheinander auftretende neue Themen schon an sich gegenüber den vorangehenden eine stärkere rhythmische Belebung aufweisen. So stellen z. B. in der Fis-Moll-Fuge des II. Teiles vom Wohlt. Klavier die drei nacheinander in die Durchführung eintretenden Themen eine Steigerung der melodischen Bewegungen dar:

Nr. 307. I.



Nr. 308. II. (Takt 20).



Nr. 309. III. (Takt 36).



(Identisch mit dem 2. Thema der H-Dur-Fuge vom II. Teil und dem 2. Thema der Cis-Moll-Fuge vom I. Teil des Wohlt. Klaviers. Vgl. S. 212, Bewegung des Schwebethemas.)

Die Bewegung dieser Themen bringt auch die ganze Fugendurchführung in stetig gesteigerten Fluß. Aus dem ruhig exponierten ersten Teil führt die zunehmende rhythmische Energie der von den punktierten Rhythmen des zweiten Themas belebten Durchführung in die weit versponnene zweite Hälfte der Fuge, die von der bewegten Melodik des 3. Themas in zunehmender Unruhe durchwogt ist. Hierbei ist aber der Eintritt der neuen Themen selbst schon die Auslösung von Steigerungen in der Belebung der vorangehenden Teile; ihre Rhythmen wirken als natürliche Fortsetzung der mehrstimmigen Entwicklung.

Die drei Themen der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier I.) zeigen eine ähnliche Steigerung der Belebungsenergie; das erste s. Beispiel Nr. 16, das zweite (Takt 36) s. Nr. 19, das dritte (Takt 49):

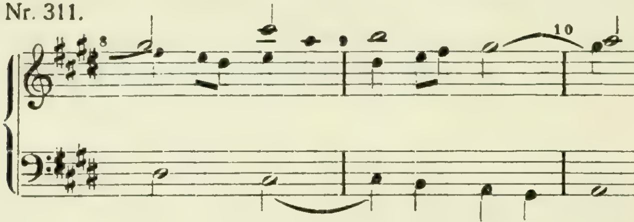
Nr. 310.



Ein Ueberblick über die Anlage der Fuge zeigt, in welcher Weise die gesamten Steigerungsverhältnisse des Werkes von diesen Themen bestimmt sind; der erste Teil (Exposition und 1. Durchführung) stellt in seinem schweren Zeitmaß einen groß auftürmenden Aufbau eine gewaltige Weiterentwicklung aus der im Thema liegenden aufschichtenden Bewegung dar (bis Takt 35), mit dem zweiten Thema tritt eine auf mehr und mehr Stimmen übergreifende, beginnende Belebung ein, aus der sich die spannungsvolle Bewegungsenergie des III. Themas auslöst, das zusammen mit der Sechzehntelbewegung des zweiten, die mittleren Durchführungsteile in gedrängten Engführungen durchsetzt, während mit der analog durchgeführten allmählichen Beruhigung gegen den Schlußteil hin wieder das ruhevolle erste Thema, wie im Anfangsteil des Werkes, vorherrscht.

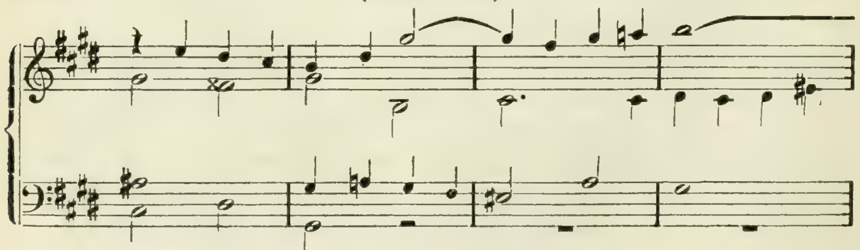
Innerhalb dieses Prozesses ist aber das Unmerkliche am Uebergang von den ruhigen zu belebteren Taktwerten als der eigentliche Kern dieser ganzen Steigerungstechnik zu beachten: die erste schwache Belebung aus den schleppenden Taktwerten des Hauptthemas tritt zwar bereits im fünften Takt ein, aber dadurch noch unauffällig und ohne den Charakter des lastenden Aufbaus zu zerstören, dass die aus Viertel- und vereinzelten Achtelwerten entwickelte Linie in die tiefen Baßlagen verlegt ist und damit den Charakter der Schwere wahrt; die weitere Durchsetzung dieses ganzen ersten Teiles (bis Takt 35) mit Vierteln und Achteln ist so durchgeführt, daß erst ganz allmählich mehr als eine Stimme zugleich an dieser Bewegung teilnimmt; solche Steigerung ist äußerst kunstvoll und für Bachs polyphone Enlwicklung typisch: wenige Etappen verdeutlichen diesen Prozeß, der aber nur an Hand der g a n z e n Fuge in seiner subtilen Durchführung verständlich werden kann; erst erscheinen auf kurzer Strecke zwei Stimmen zugleich in schnellerer Bewegung als in Halben (im 9. Takt):

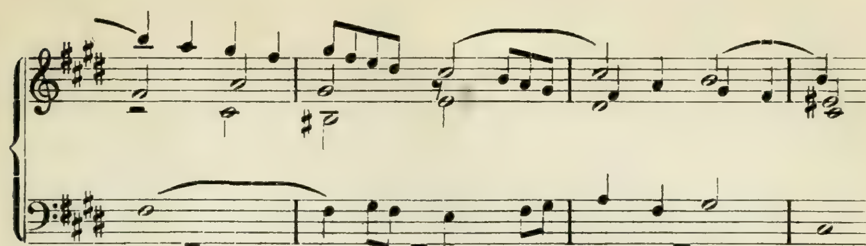
Nr. 311.



dann wieder auf eine Reihe von Takten nur jeweilen in einer Stimme Viertelbewegung durch die Entwicklungen aus dem Hauptthema streichend. Hernach allmählicher Ausbruch gleichzeitiger Belebung aus mehr als einer Satzstimme:

Nr. 312. (Takt 21—27):





so daß schließlich das zweite Thema, welches seinem Charakter nach sich gegensätzlich vom ersten abhebt, doch bei seinem Eintritt (Takt 36) in seiner Achtelbewegung so weit vorbereitet ist, daß kein plötzlich einschneidender rhythmischer Kontrast es von den vorangehenden Takten mehr sondert:

Nr. 313. (Takt 31—36):

Auch die Bewegung des zweiten Themas greift erst allmählich von einer auf zwei und mehr gleichzeitige Stimmen über.

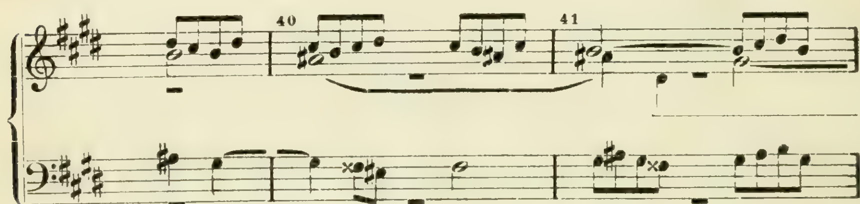
Besonders kunstvoll ist aber im nächstfolgenden Teil die rhythmische Vorbereitung des dritten Themas: auch dieses erklingt zwar im 49. Takt als völlig neuer motivischer Kontrast:

Nr. 314.



aber seine Bewegung ist bereits vorher unmerklich eingeleitet und schon im Takt 41—42:

Nr. 315.





liegt die thematische Figur, in einer Mittelstimme versteckt (bezeichnet mit ⌊——⌋), vorentwickelt da und bedarf nur noch der letzten charakteristischen Auslösung durch Aufhebung der synkopischen Bindung auf dem Gipfelton, wodurch allerdings erst das Thema sich scharf und neuartig wirkend abhebt. Zugleich zeigt aber diese latente Vorform des III. Themas im Takt 41—42, wie dieses aus den Achtelfiguren heraus entwickelt und vorbereitet ist (s. z. B. die Unterstimme des Taktes 40 im letzten Beispiel) und in seinen Wurzeln daher bis in den 5. T a k t der Fuge zurückreicht.

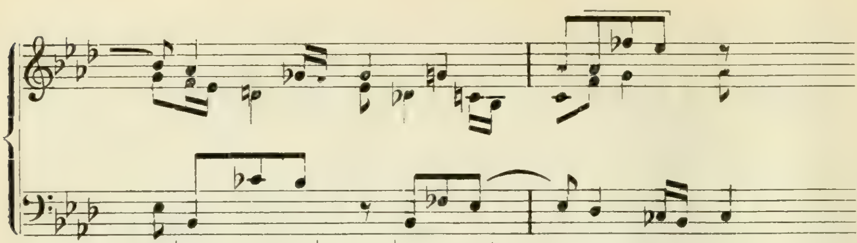
Alle Bewegung in einem kontrapunktischen Satz entwickelt sich aus einem Anstoß, der sich zu immer weiteren Stoßwellen fortpflanzt, sie verbreitert sich aus der ursprünglichen Stimme, in der sie entstand, mehr und mehr über die übrigen Satzstimmen, allmählich auch auf immer mehr Stimmen zu gleicher Zeit übergreifend, den ganzen Linienkomplex mit gesteigerter Lebendigkeit durchsetzend. Es kommt bei solcher Steigerungstechnik mittels wachsender Belebung in den Stimmen wie bei der einstimmigen Linie vor allem darauf an, daß die einmal erreichten schnellsten Bewegungswerte sich nicht mehr verlieren und von der Bedeutung erst unmerklicher Auftaktfiguren oder zwischendurch kurz auftauchender rhythmischer Belebung allmählich zum herrschenden Bewegungsmaß gelangen.

Lineare Steigerung innerhalb der mehrstimmigen Anlage.

Ein weiteres Steigerungsmittel der mehrstimmig-melodischen Anlage, das mit den übrigen Hand in Hand geht, entspricht gleichfalls der einstimmig-melodischen Steigerung, das Ausgreifen wachsender Intensität auf die Linienplastik selbst; größere Unruhe innerhalb der Linienphasen und Umfassung weiterer Intervalle tritt ein, geebnete melodische Führungen aus den Anfangspartien schwellen und verzerren sich bis zu phantastischen Zügen. So erfährt auch ein Motiv oder Thema selbst, wie bei der Einstimmigkeit (vgl. S. 255), Vergrößerungen im Raume, z. B. das folgende Motiv aus der Sinfonie (dreistimmige Invention) in F-Moll, das in Umgestaltungen wie diesen erscheint (das Motiv mit ⌐—¬ bezeichnet):

Nr. 316. (Takt 20—22):





Das erste Motiv: vom Allemande-Thema der Französischen Suite in H-Moll dehnt sich zu den Bildungen:

Nr. 317.



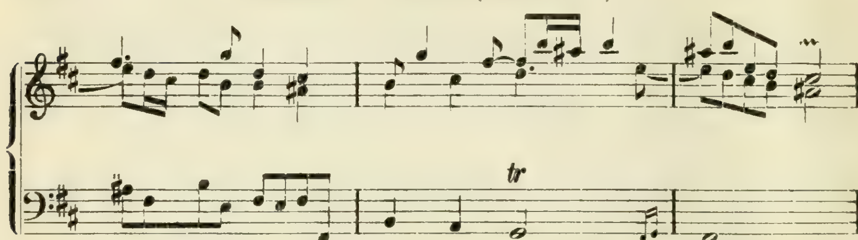
Die gesteigerte Entwicklung einzelner Linien gegen die Höhelagen zu ergreift in der Mehrstimmigkeit vor allem die am hellsten herausklingenden höchsten Stimmen. Auch hier bildet wie bei der einstimmigen Fortspinnung Bach mit Vorliebe aus den Höhepunkten der einzelnen Phasen untereinander zusammenhängende ansteigende Linien, übergreifende Kurven; auch bei derartigen Steigerungen einer Mehrstimmigkeit ist es wesentlich, daß nicht zweimal hintereinander die gleichen Töne als Höhepunkte von Kurvenbildungen in der Oberstimme erreicht werden. Insbesondere das Herannahen des vollen Höhepunktes eines Satzes pflegt durch die längeren Spannungen solcher übergreifender Steigerungen gekennzeichnet zu sein, wobei die letzte Auslösung in den Gipfelton meist durch einen Leittonschritt erhöhte Intensität erfährt. Die höchsten Töne der obersten Satzstimme fallen daher sehr oft mit dem Höhepunkt der ganzen Formanlage zusammen.

Wo aber ein mehrstimmiger Satz gegen einen derartigen Entwicklungshöhepunkt hin gelangt, erfolgt mit diesem Anstieg der höheren Satzstimmen nicht durchwegs zugleich eine aufwärts strebende Bewegung der tieferen Stimmen. Ein solches Hinanrücken des ganzen Linienkomplexes in die höheren Lagen würde schon dem ganzen Klangmassiv nach keine Steigerung, sondern eine Verdünnung darstellen und findet sich sehr häufig sogar als hellere Schattierung, die gegen die Hauptpartien zurücktritt. Eine Steigerung im ganzen Satz stellt vielmehr — analog wie bei der Einzellinie — eine räumliche Ausweitung, die Umspannung weiter Dimensionen im Vertikaldurchschnitt durch das Liniengewebe dar, so daß den Gipfelpunkten der Entwicklung nicht ein Mitgehen der tiefen Stimmen zur Höhe, sondern im Gegenteil deren gleichzeitiges allmähliches Ausgreifen nach der Tiefe entspricht. Ein solches Anschwellen des Satzes zu großem, breitem Strome ist eine Steigerungserscheinung, die besonders bei der mehr als zweistimmigen Satzanlage vorkommt. Solche räumliche Ausbreitung der ganzen Mehrstimmigkeit bedingt schon rein dynamisch ein Crescendo, ein Anschwellen der Klangfülle. So kommt es, daß hier die absteigenden Entwicklungen der Tiefe-Stimmen nicht, wie sonst das Fallen einer Linie für sich, einen Rückgang der Intensität bedeuten. Daraus ergibt sich auch für die instrumentale Darstellung eine nicht unwichtige Folgerung; in Abweichung von der im allgemeinen dem älteren melodischen Stil entsprechenden Regel sind bei solchem Wachstum des Linienkomplexes in die Tiefe gehende Baßlinien nicht zu diminuieren, sondern sie erstreben im Gegenteil eine stärkere Massivität des Klanges, indem sie hier eine Steigerung darstellen. Es kommt immer darauf an, das Geschehen und innere Wachstum in der Liniengesamtheit zuvörderst zu erfassen und über die Entwicklung der einzelnen Linie an sich zu stellen. Gleichzeitig bedingt solche Entfaltung des linearen Satzes in die Breite meist die Entstehung eines größeren freien Raumes über dem Baß, dessen Töne um so freier ausschwingen können, wenn sie nicht von einer zu enge darüberliegenden Stimme erdrückt werden. Aus diesem Grund sind überhaupt fallende[1]) Baß-

[1]) Überhaupt sind alle Abweichungen von dem allgemeinsten Grundprinzip, wonach Entwicklung zur Höhe Steigerung darstellt, wieder in der Innendynamik selbst begründet; so z. B. auch, wenn innerhalb einer geschlossenen Linienphase die breit ausladende Kraft größerer Sprünge abwärts, u. zw. nicht nur in der Baßstimme, ein plastisches Crescendo in der Wiedergabe erfordert, da jede Linien-

stimmen dann in einem Crescendo darzustellen, wenn sie sich nach der Tiefe zu isolieren, z. B.:

Nr. 318. Präludium in H-Moll (Wohlt. Kl. I.):



---

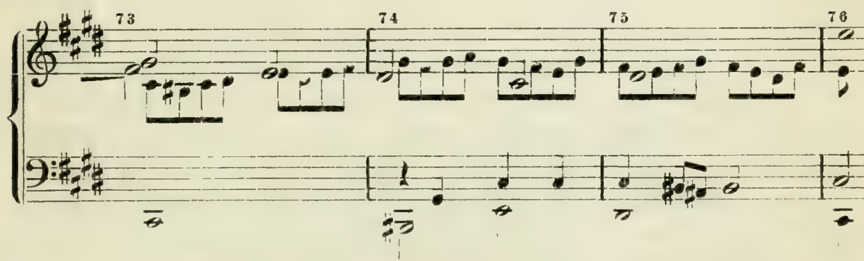
energie um so wuchtigere Steigerung enthält, je weiter ihre einzelnen Intervallfortschreitungen tragen. (Etwas anderes ist es, wenn eine neue Linienphase zu einem tiefen Ansatzton weit ausholt, um eine neue Teilwelle einzuleiten; dann ist natürlich dieser tiefe Ton auch schwächer anzufassen, da er nicht die Auslösung einer von den früheren Tönen her weit zur Tiefe ausladenden Energie, sondern Neuansatz ist.) Es kommt nicht auf mechanische Handhabung der allgemeinsten Grundregel, sondern auf Einfühlung in das ganze dynamische Prinzip an. Daher kann z. B. auch die Lebhaftigkeit der Kurvenentwicklung gegenüber dem allgemeinsten Grundsatz der Steigerung zur Höhe den Ausschlag geben, indem der Übergang in wirrer gekräuselte und rhythmisch erregtere Linienzüge auch bei Entwicklung gegen die Tiefe zu ein Crescendo erfordert. Und doch ist zu beobachten, daß eine solche Steigerung der Linienunruhe selten mit der Entwicklung zur Tiefe verbunden ist; je mehr man in die Bewegungsplastik der alten Linienpolyphonie eindringt, desto mehr ist man von der großartigen Einfachheit des dynamischen Prinzips überwältigt, wonach aller Anstieg Steigerung, aller Abstieg Entspannung bedeutet, und im unendlich wechselvollen Ineinanderwogen der dynamischen Kurven die ganze Innenkraft auch ihren äußeren dynamischen Ausdruck erfordert. — Für den Grad des Crescendo ist hierbei natürlich die Rapidität der Steigerung maßgebend; wie diese kann sich ebenso das Maß der Entspannung, von dem das Diminuendo bestimmt ist, bei Bach über alle Grade zwischen explosiver Plötzlichkeit und breitest gezogenem Verlauf erstrecken, dessen Einzelstadien kaum merkliche Allmählichkeit der Übergänge ertragen. Bei alledem ist nicht zu vergessen, daß alle Unterschiede, auch die plötzlichen, stets unaufdringlich abzutönen sind, wie ja z. B. auch auf der Orgel, in der Bachs Instrumentalkunst immer noch ruhte, solche durchgehende Stärkeschattierungen innerhalb der einzelnen von den ineinanderstreichenden Linien überhaupt nicht zu bringen sind. (Die Vortragsbezeichnungen, die man in den praktischen Ausgaben findet, sind alle nicht von Bach und großenteils, selbst in den verbreitetsten Ausgaben, haarsträubend falsch, ebenso die Phrasierungsbogen. Es bedurfte ihrer nicht für die Zeit, die ihr richtiges Empfinden selbst in sich trug; Bach schrieb nichts als die Töne.)

Nr. 319. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):



In ähnlicher Weise ist auch der Eintritt des vollen Höhepunkts der Cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des „Wohlt. Klaviers“, zu dem eine breite Steigerung hinleitet, durch den Einsatz des Hauptthemas in weit isolierter, kraftvoll tönender Baßstimme gekennzeichnet:

Nr. 320.



Neben allen diesen in der Linienanlage selbst begründeten Steigerungserscheinungen kommen natürlich für den kontrapunktischen Satz mit der Entwicklung gegen die belebteren Durchführungsteile einer Form auch die allgemeineren musikalischen Steigerungsmittel in Betracht, die in Häufung der Dissonanzen oder in zunehmender Durchsetzung mit chromatischen Spannungen usw. bestehen; ferner aber Steigerung der motivischen Verarbeitung, größere Mannigfaltigkeit in kontrapunktischen Kombinationen der Themen, Vergrößerungen (Dehnung ihrer ursprünglichen Notenwerte) und Verkleinerungen (Verkürzung ihrer Bewegungswerte), Umkehrungen usw.; mit der Zusammendrängung der belebteren Rhythmen hängt insbesondere die Technik der sog. „Engführungen“ zusammen, bei denen die Themeneinsätze in den verschiedenen Satzstimmen in der Weise verschränkt sind, daß der neue Einsatz einer Stimme mit einem

Thema oder Motiv noch in dessen Verlauf durch eine der anderen Stimmen hineinfällt.

Wie alle polyphone Mehrstimmigkeit überhaupt eine große, vielfache Steigerung und ein Wachstum aus den Bewegungsspannungen der melodischen Linie darstellt, so erscheinen auch ihre formalen Entwicklungen nur als ein großes, verbreitertes Übergreifen der bei der einstimmigen Formanlage beobachteten Steigerungserscheinungen über den Komplex einer Mehrheit von Stimmen mit ihrer lebendig strömenden Energie. Theoretiker wie Riemann und August Halm[1]) bezeichneten die ganze Musik „als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d. i. der Kadenz.“ Dies betrifft die Entwicklung des harmonischen Grundrisses der Formen; verfolgt man aber die musikalische Form nach ihren linearen Entwicklungen, so könnte man sie ebenso als eine ungeheuer erweiterte Variation der Melodie als Urform bezeichnen; sie ist aus Steigerungen und Spannungen bestimmt, wie die Linie. Erschöpfend ist weder die eine noch die andere von diesen beiden Kennzeichnungen, sondern nur beide in jenem Ineinanderwirken, das alles musikalische Geschehen durchdringt, dort den Ursprung des Satzes mehr aus Akkorden, hier mehr aus Linien vortreten lassend. Bei den Formen der Polyphonie ist aber stets das Letztere das Primäre und Bestimmende, die ganze Satzanlage, so auch die Form aus der Perspektive des „horizontalen“, mit den Linien streichenden Durchblicks zu verstehen. Alle Form erfüllt sich als eine Bewegung.

Viertes Kapitel.

Verdichtung und Auflösung der thematischen Bewegung.

Die Entwicklung der Durchführungspartien und Zwischenspiele.

Im Zusammenhang mit der inneren Anlage und den Entwicklungen innerhalb einer linearen Mehrstimmigkeit sind noch, ohne daß damit bereits die spezielle Formenlehre behandelt werden soll, drei allgemeine Formbegriffe ins Auge zu fassen, welche noch tief in der Technik der Linienanlage wurzeln und welche eigentlich erst einen Übergang von der mehrstimmigen Technik zur Formenlehre darstellen und vor allem in ihren Grundeigentümlichkeiten

---

[1]) „Harmonielehre“, Verlag Göschen.

nur aus dem Wesen der linearen Entwicklungskunst zu verstehen sind. Es sind die geläufigen Begriffe der Exposition, Durchführung und des Zwischenspiels.

Von diesen drei Formbegriffen wird meist nur in Bezug auf die Fuge gesprochen, sie gehören jedoch aller thematisch-imitatorischen Technik und somit auch den kleineren, im übrigen noch keine fugenartigen Gebilde darstellenden Formen an. Je mehr sich die kleineren Formen, Präludien, Inventionen usw., einer Vereinheitlichung und Konzentrierung der Thematik nähern, desto stärker beginnen die ersteren von diesen Formerscheinungen, Exposition und Durchführung, hervorzutreten und sich von den übrigen Partien des Satzes abzuheben. Sie können hier in sehr kurzer Zusammenfassung gekennzeichnet werden, während der Technik, welche in den sogenannten „Zwischenspielen“ liegt, namentlich für die kleineren Formen, die auch im Unterricht den kontrapunktischen Anfangsübungen zugrunde liegen, eine große Bedeutung zukommt, insbesondere aus dem Gesichtspunkte der linearen Bewegungsentwicklung in ihrem Einfluß auf formale Erscheinungen.

Im allgemeinsten Sinn bezeichnet man jede gesteigerte Verarbeitung eines musikalischen Satzes als „Durchführung“. Das Wort gewinnt jedoch seinen speziellen Sinn innerhalb der imitatorischen und der fugierten Formen der Kontrapunktik, wo solche zusammengehörige Partien mit dem Ausdruck „Durchführung“ zusammengefaßt werden, welche durch den nacheinander in allen Stimmen erfolgenden Eintritt des Themas, unter gesteigerter modulatorischer und reicher kontrapunktischer Verarbeitung, gekennzeichnet sind. Die erstmalige Intonierung des Themas durch alle Satzstimmen hindurch, mit ihrem allmählichen Anschwellen zur vollen Stimmenzahl, faßt man als „Exposition“ zusammen.

Exposition und Durchführungen sind erst innerhalb der eigentlichen Fugenform an bestimmte engere Gesetzmäßigkeiten gekettet, insbesondere an einen bestimmten tonartlichen Wechsel des Themas zwischen einem Einsatz in der Tonika und in der Dominante. Bezüglich der imitatorischen Einsatzfolgen und der Tonstufen der Themenintonierung können jedoch bei den kleineren Formen Exposition und Durchführungen viel freier sein; Hauptmerkmal bleibt das Auftreten und die Kontrapunktierung vom Thema selbst.

In formaler Hinsicht am interessantesten ist jedoch das „Zwischenspiel“; damit bezeichnet man in der Fuge die Teile zwischen

Exposition und Durchführung oder zwischen den einzelnen Durchführungen, ferner aber auch innerhalb von Exposition oder Durchführung die Strecken, welche zwischen den Intonierungen des Themas selbst liegen; „Zwischenspiele“ sind mit einem Worte alle Partien, die sich nicht in den Linienbildungen zur prägnanten Gestalt des ganzen Themas selbst verdichten. Im ersteren Falle sind sie gewöhnlich ausgedehnter, ein wesentlicher Unterschied zur zweiten Art besteht jedoch nicht, sie dienen stets der gleichen Bestimmung einer Entwicklung und sind zunächst nicht aus selbständigen Motiven gebildet, sondern aus dem Themenmaterial in mannigfachster Weise gewonnen. Ihre Bedeutung, und damit auch ihre große Schwierigkeit, liegt in der Überleitung von Bewegung und Steigerung, während Exposition und Durchführung mehr hinsichtlich der speziellen thematischen Verarbeitungstechnik ihre Schwierigkeiten enthalten; daher auch der Name des „Zwischenspiels“, das vom Standpunkt der rein thematischen Technik allerdings ein Aussetzen von der Verarbeitung des linearen Kerngebildes selbst darstellt, dessen Bezeichnung jedoch nicht in jeder Beziehung für seine Bedeutung zutreffend ist.

Man beschränkt den Formbegriff des Zwischenspiels sehr zu Unrecht auf die Fugen; denn gerade in den kleineren imitatorischen Formen, wo sich die durch den Wiedereinsatz des Hauptthemas gekennzeichneten Partien noch nicht zu solcher Bedeutung aus dem ganzen Satz herausheben wie bei den „Durchführungs“-Partien der Fugen, sind die übrigen, breiten, freier ausgesponnenen Entwicklungen häufig der weitaus größere Teil der Sätze.

Die Keime zu diesen Formbegriffen liegen schon in der Entwicklungstechnik der einstimmigen Linie, wie überhaupt alle innere Anlage mehrstimmiger Sätze eine ins Große gesteigerte Weiterbildung melodischer Erscheinungen darstellt: wie bei der einstimmigen Linie sind in der Mehrstimmigkeit Teile zu unterscheiden, wo die thematischen Bildungen vorwiegen, und solche, wo diese in der linearen Weiterspinnung mehr und mehr verfließen. Diese Erscheinungen von thematischer Konzentrierung und thematischer Zersetzung erscheinen hier bloß über den Komplex größerer Stimmenzahl ausgebreitet; dieser Gegensatz spielt, wenn er auch bei den Fugen erst eine besondere Bedeutung für die Regeln des äußeren Formaufbaus gewinnt, in alle polyphonen Sätze hinein, da eine imitatorische, bis zu gewissem Grade motivisch vereinheit-

lichende Technik bei aller Kontrapunktik, schon von den ersten Anfängen und kleinsten Formen an, vorliegt. Jenen Teilen aus den einfachsten einstimmigen Formen, bei welchen nach Kadenzierung in Parallele oder Dominante usw. das Hauptthema in scharfen Umrissen wieder auftritt, entsprechen die Durchführungsabschnitte, die auch äußerlich zunächst durch Einsatz des Hauptthemas selbst hervortreten, während der Formbegriff des Zwischenspiels in denjenigen Teilen der einstimmigen Form latent liegt, wo sich das Thema in die Fortspinnungen verliert. Das Zwischenspiel ist nichts als eine über die Linienentwicklungen der Mehrstimmigkeit übergreifende Fortspinnung. Die kleinen mehrstimmigen Formen bringen im allgemeinen genau wie die kleinen einstimmigen Formen eine Wiederkehr der Themen selbst nach den hauptsächlichen modulatorischen Wendungen, dem Übergang in die Dominante nach Abschluß des ersten Teiles, und sehr oft auch schon innerhalb des ersten Teiles bei Wendung in die Parallele. Auch die Schlußteile sind fast immer wieder durch Auftreten der Themen selbst gekennzeichnet.

Die Aufgabe des Zwischenspiels liegt in einem Ausgleich von Bewegungen, in der Fortsetzung einer angebahnten Entwicklung, dem subtilen Gleichgewichtsspiel von Steigerungen und allmählichen Spannungslösungen; es dient dem Ineinanderführen von Bewegungen und der Verbindung von größeren Komplexen innerhalb der ganzen Form in lebendigem Geschehen. Darum beruht es in einem hochentwickelten Formempfinden, dem gegenüber auch die rein technischen Schwierigkeiten der Durchführungen, die verschiedenartigen imitatorischen und kontrapunktischen Themen- und Motivkombinationen, zurücktreten. Das Zwischenspiel als eine „Episode“ zu definieren, in ihm nur den Begriff von „nebensächlichem“, weil nicht der thematischen Durchführung angehörigem Formteil zu sehen, das vermochte nur eine Betrachtungsweise, die in Anklammerung an die äußere Anschauung die gangbare musikalische Formenlehre schuf, ohne mehr vom Geist der Form eine Ahnung zu haben. Zur Verbindung von einzelnen Satzteilen gehört zunächst auch die harmonisch-modulatorische Überleitung; aber diese ist nicht, wie viele Lehrbücher darstellen, allein die Bestimmung des Zwischenspiels, dessen wesentlichster Inhalt in Bewegungs- und Steigerungsverhältnissen beruht, wie in ihrem Urgrunde alle Erscheinungen der Polyphonie.

Wenn man die kontrapunktischen Formen, von den kleinsten bis zur Fuge, überblickt, so stellt sich also nicht mehr die „Durch-

führung“ als Grundinhalt, das „Zwischenspiel“ als Lockerung dar, sondern umgekehrt die freie Entwicklungsfortspinnung überall als der tragende Grundstrom, in dem sich einzelne Partien zu strengerer Thematik verdichten. Das sind die „Durchführungen“ und erst von ihnen aus gesehen, aus der speziellen Blickweise der Fugierungstechnik, stellt sich jener tragende Grundstrom, wo er von der Themenstrenge sich löst, als „Zwischenspiel“ dar. Hält man ihn mit seinen Steigerungswellen nicht als das Wesentliche fest, so verliert man allen künstlerischen Sinn der Bach'schen Fugen aus dem Auge, und sie werden zu den trockenen Formspielereien, als die sie die übliche Kompositions- und Formenlehre ungewollt darstellt. Nichts ist für Bachs Fugen kennzeichnender als die meist ungemein freie Behandlung der Durchführungen und die Verlegung vieler ihrer großen Höhepunkte und Hauptinhalte in die „Zwischenspiele“.

Der Endteil eines Zwischenspiels dient daher stets der Vorbereitung eines thematisch wieder konzentrierteren Teiles und stellt zumeist eine steigernde Entwicklung dar, als deren Auslösung der neue Themeneinsatz wirkt; doch können die Spannungsverhältnisse auch so verteilt sein, daß eine Durchführung mit ihrem ersten Wiedereintritt des Themas selbst völlig von neuem zu einer Steigerung einsetzt; in solchen, allerdings weniger häufigen Fällen läuft daher das Zwischenspiel nicht in eine Steigerung, sondern im Gegenteil in eine Entspannung aus (in der Regel zugleich auch mit kadenzierendem harmonischem Abschluß). Vgl. z. B.:

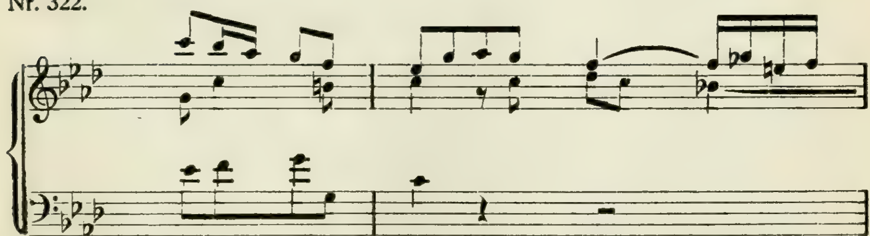
Nr. 321. Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. II.):



Der erste Ton (cis) der Oberstimme ist Ende des zweiten Themeneinsatzes der Exposition; das Zwischenspiel führt hier in abwärtsleitender Entspannung zum dritten Themeneinsatz im Baß (Ende des zweiten Taktes).

Ebenso ist der Anfang des Zwischenspiels stets von den linearen Bewegungsverhältnissen abhängig. Eine Art des Einsatzes besteht in einem plötzlichen Zurücktreten der ganzen Intensität und auch der äußeren dynamischen Fülle des Satzes. Ein solcher Zwischenspielanfang liegt stets dann vor, wenn sich der vorangehende thematisch bestrittene Teil selbst bis zu einem Höhepunkt steigerte und mit diesem voll abschloß (in der Regel hierbei auch zugleich mit einem kadenzierenden harmonischen Abschluß); dann hebt sich von diesem Teil, scharf gesondert, meist auch in neuen Klangfarben, jedenfalls aber erst ganz dünn gesetzt, ein Zwischenspieleinsatz ab, der aus vollem Neuansatz die Spannung entwickelt und steigert und einem weiteren Themeneinsatz zustrebt. In solchen Fällen, die auch den Namen „Zwischenspiel" noch am ehesten gerechtfertigt erscheinen lassen, ist auch bei der Darstellung das Zwischenspiel in plötzlich eintretendem *p* oder *pp* von der vorher entwickelten Klangfülle dynamisch abzuheben, z. B. in folgenden Takten aus der Sinfonie (3-st. Invention) in F-Moll. (Mit dem C-Moll-Akkord nach dem ersten Taktstrich Ende der Exposition):

Nr. 322.





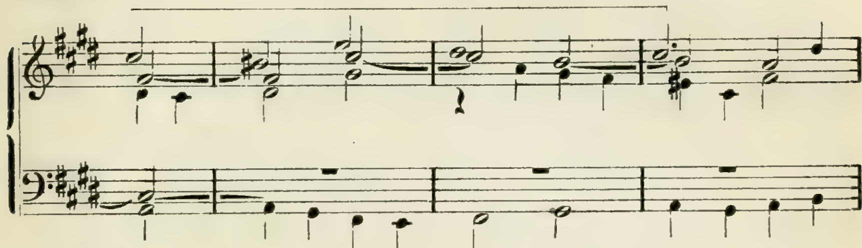
Sehr oft ist aber mit dem Ende einer Durchführungspartie, d. h. mit dem Ausklingen der letzten ihr zugehörigen thematischen Stimme, der Höhepunkt einer Steigerung noch nicht erreicht; in diesem Fall bedeutet der Eintritt des Zwischenspiels keineswegs eine plötzliche Entspannung oder einen merklich abgesonderten Teil, sondern seine Aufgabe liegt gerade in der Fortleitung der Steigerung bis an ihren Höhepunkt, und von diesem aus erst in einer neuen Spannungsvorbereitung, was abermals auch für die Darstellung maßgebend ist, die hier auch nicht mit dem Ende der Durchführung dynamisch zurückzutreten hat. Hierbei liegt auch nach jenem erst im Zwischenspiel liegenden Höhepunkt kein Abschluß und plötzlicher Rückgang zu neuem Entwicklungsanfang vor, sondern eine allmähliche Entspannung bis zu einem Tiefepunkt und hernach wieder allmähliche Spannungsverdichtung. Eine solche Vollendung einer Entwicklung, die in den thematischen Hauptpartien nicht bis zum Ende der Steigerung gelangt, zeigt deutlich das eigentliche Wesen des Zwischenspiels, das auch hierin genau dem Begriff der „Fortspinnung“ in der einstimmigen Linie entspricht; wie bei der Durchführung das Hauptgeschehen in den besonderen Forderungen der Thematik liegt, so dient das Zwischenspiel der formalen Forderung einer Weiterentwicklung und des Ausgleichs von Bewegungen, eines Ausgleichs, der eben darin beruht, daß alle Spannungsansätze auch bis zu ihrer Erfüllung, zu einer Höhepunktsauslösung gelangen.

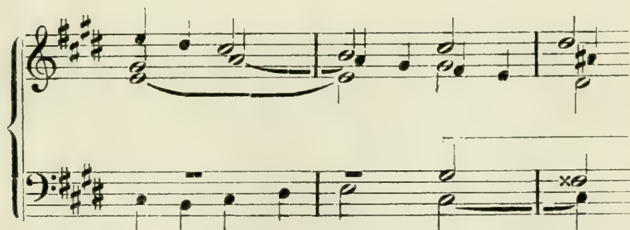
Damit zeigt sich aber auch, daß im Zwischenspiel eine Forderung konzentriert vorliegt, die im Grunde überhaupt alle mehrstimmige Anlage beherrscht und nicht so sehr an einen äußeren Formbegriff als an die innere formal-technische Grundeigentümlichkeit aller ein- und mehrstimmigen Linienkunst gebunden ist. Und dies ist auch der Grund, daß die Zwischenspieltechnik, wie bereits eingangs angedeutet, schon für die allgemeinen Grundlagen einer kontrapunktischen Linienanlage bedeutsam ist, noch lange bevor an die spezielle Form der Fuge zu denken ist, und daß sie gerade für die den Anfänger beschäftigenden kleineren kontrapunktischen Formen, wo eine Regelmäßigkeit in der Wiederkehr von thematischen Durchführungspartien noch nicht durchgebildet ist, den eigentlich herrschenden Formbegriff darstellt; denn in ihnen breitet sich die frei fortspinnende Bewegungsentwicklung aus der thematischen Exposition über große Formpartien, oft über den ganzen Satz, dessen Verlauf sich häufig genug nur

mehr zu Andeutungen einer eigentlichen Durchführung, d. h. des Auftretens vom ganzen Thema hintereinander in den verschiedenen Satzstimmen, nicht zu vollen Durchführungen, verdichtet.

Von der zuletzt angeführten Art ist z. B. in der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Kl. I.) das Zwischenspiel zwischen Exposition und erster Durchführung, (die bei —— wieder mit dem Thema einsetzt):

Nr. 323.





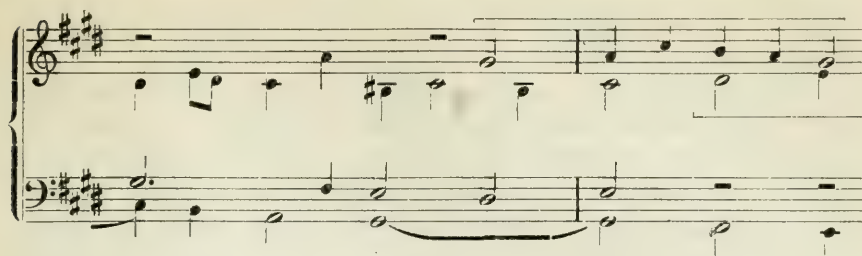
Die angeführten Takte beginnen mit dem letzten Themeneinsatz der Exposition (Sopran); das kurze Zwischenspiel führt zunächst die hinanstrebende Bewegung noch einen Takt fort, so daß erst im Cis-Moll-Akkord (mit dem Sopranton e) die in den fünf, von der Tiefe zur Höhe fortschreitenden Themenintonierungen liegende Steigerung ihren Höhepunkt findet.

Solche Fortsetzung einer Durchführungssteigerung im nachfolgenden Zwischenspiel bis zu einem Kulminationspunkt ist sehr häufig. (Vgl. auch die in Nr. 270 angeführten Zwischenspieltakte.)

Eine dritte Möglichkeit besteht schließlich darin, daß eine vom Hauptthema selbst bestrittene Partie sich mit dem Ende ihrer letzten

thematischen Stimme bereits in Rückentwicklung von einem Höhepunkt bewegt, die aber erst hernach im Zwischenspiel bis zu ihrem Tiefepunkt gelangt; auch dann beruht demnach das Zwischenspiel in Fortführung und Ausgleich von Bewegungen, aber die Entwicklungsanlage ist eine andere wie bei dem zweiten Typus; der Anfang ist fortleitende Entspannung, nach der erst wieder neue Steigerungen entstehen, z. B.:

Nr. 324. Fuge in E-Dur (Wohlt. Kl. II.):



Die ersten beiden der angeführten Takte enthalten den letzten Themenausklang (Tenor) der vorangehenden Durchführung; das Zwischenspiel führt in Weiterentwicklung der sinkenden Bewegung erst bis zu einem Tiefepunkt (vierten Takt) und steigert von diesem wieder bis zur Auslösung der Steigerung im Ende des siebenten Taktes, wo der Sopran mit dem Thema (in verkleinerten Werten) zu neuer Durchführung einsetzt.

Alle diese Entwicklungsanlagen des Zwischenspiels gelten in gleicher Weise für Zwischenspiele, die zwischen Durchführungspartien, oder die innerhalb von diesen, d. h. bloß zwischen zwei Themeneinsätzen ein und derselben Durchführung oder der Exposition stehen. Der Charakter des Zwischenspiels ist daher in erster Linie von dem Grundzug des Themas abhängig, der sich immer erst in der mehrstimmigen Entwicklung erfüllt und ins Große entfaltet.

Der thematische Auflösungsprozeß in der Melodik der Zwischenspiele.

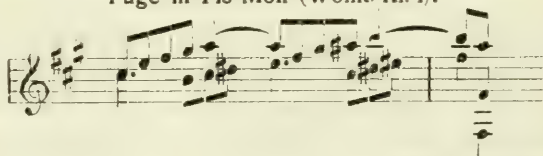
Diese in einem Bewegungsausgleich beruhende Bestimmung hat aber eine weitere Einwirkung auf die Motivik zur Folge, welche für die letzten Grundlagen der ganzen Linien- und Themenbildung im polyphonen Stil äußerst kennzeichnend ist. Zunächst ist zwar, wie schon erwähnt, das Zwischenspiel in den fugierten Formen an die Forderung thematischer Einheitlichkeit im Satze gekettet und von Motiven bestritten, die aus dem Thema selbst gewonnen sind. Aber das Zwischenspiel neigt im allgemeinen dahin, die motivischen Züge in einem gewissen Sinne zu vereinfachen, in der Weise, daß sie im wesentlichen nur seiner besonderen Aufgabe und seiner formalen Tendenz entsprechen: bestimmten typischen Bewegungsüberleitungen. Betrachtet man also zunächst die fugierten Formen, so zeigt sich in den motivischen Linien ein

Vorgang, der am ehesten als eine Verallgemeinerung ihrer Bewegungszüge zu bezeichnen ist.

Hierbei zeigt sich nämlich, daß die erst in klarer Ableitung vom Thema verständlichen motivischen Bildungen in solche allgemeinere Züge verfließen, die nur mehr eine sehr einfache und plastische, ansteigende oder abwärtsdrängende Bewegung versinnbildlichen; wenn auch dieser Prozeß nicht immer in den Zwischenspielen voll durchgeführt zu beobachten ist, so liegen doch wenigstens Anfänge und Tendenz dazu vor. Daher kommt die merkwürdige Erscheinung, daß für Zwischenspiele, die Werken mannigfachster Art und der allerverschiedensten Thematik angehören, sich gewisse typische, miteinander identische, oder wenigstens einander sehr ähnliche Motive herausbilden.

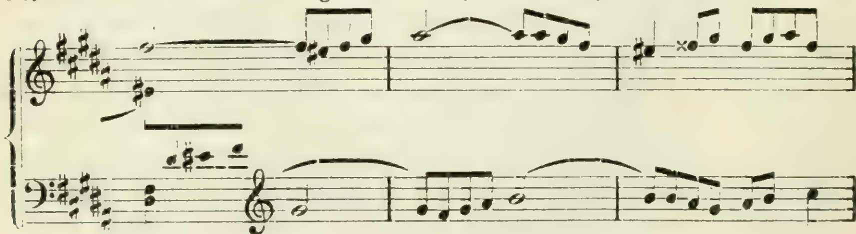
Zu solchen typischen Zwischenspielmotiven gehören z. B. bei ansteigenden Bewegungen einfache Linienzüge wie die folgende, auftaktig beginnende, meist nur aus vier Tönen bestehende, aufwärtsstrebende Reihe: ; sie kommt meist in Sechzehntel- oder auch in langsamerer Bewegung in einer ungemein großen Zahl fugierter Werke in Zwischenspielen als Träger ansteigender Entwicklungen des Satzes vor, z. B. in Nr. 225, oder in folgenden Zwischenspielen, durch verschiedene Stimmen streichend und die gesamte flutende Bewegung im Satz aufwärtstragend:

Nr. 325. Fuge in Fis-Moll (Wohlt. Kl. I):



Themeneinsatz.

Nr. 326. Fuge in H-Dur (Wohlt. Kl. II.):



Nr. 327. Fuge in A-Moll (Wohlt. Kl. I.):

Nr. 328. Chromatische Fuge:

Ein solches, unzähligemale wiederkehrendes Motiv ist eine einfache Bewegung, in welche sich jede Sechzehntellinie, mag sie aus welchem Thema immer herstammen, auflösen kann; so stammt dieses Motiv des Anstiegs in Nr. 325 aus der Auftaktfigur vom Übergang des zweiten zum dritten Takte des in Nr. 26 angeführten Themas:

; das gleiche Motiv stammt in Nr. 326 aus dem II. Thema der Fuge (Schwebethema s. Nr. 20), in Nr. 327 aus der mit ⌐—— bezeichneten Bewegung des Themas:

Nr. 329.





in Nr. 328 ist die in Achteln aufwärtsstreichende Bewegung auf die Achtelfigur im 4. Takt des Themas (s. Nr. 261) zurückzuführen usw.

Jedesmal rührt das äußerlich nahezu gleiche, seinem Wesen und seiner formalen Bestimmung nach jedoch identische Zwischenspielmotiv aus anderen, völlig verschieden gestalteten Themen her, es braucht aber auch gar nicht unmittelbar aus dem Thema zu stammen, sondern kann auch erst aus einer vom Thema abgeleiteten Fortspinnungsmelodik sich entwickeln. In dieser Herkunft aus den mannigfachsten motivischen Grundzügen liegt das bemerkenswerteste Moment, welches auf den eigentlichen Gehalt dieser charakteristischen Zwischenspielmotivik hinleitet; von den ursprünglichen Themen bleibt nur die in Sechzehnteln (bzw. Achteln usw.) fließende Bewegung und diese schmiegt sich in der Linienbildung einem gewissen Bewegungsausdruck an, welcher der formalen Bedeutung des Zwischenspiels entspricht, z. B. wie in

den vorangehenden Beispielen einer steigenden, oder, wie in weiter anzuführenden einer fallenden oder auch intermittierenden, schwebenden Entwicklung. Diese formale Bestimmung strebt sich in sehr einfachen, plastischen Bewegungszügen, die den mehrstimmigen Satz durchfließen, auszuprägen; zu ihnen verallgemeinern sich die Motive indem sie sich *ihrer individuellen Prägung* entäußern. Daher auch die verhältnismäßig geringe Anzahl solcher spezifischer Zwischenspielmotive, wie es noch die folgenden sind:

Z. B. aufwärtsrankende Bildungen, ähnlich den einfachen, geradlinig aufwärtsstrebenden Motiven in den angeführten Beispielen (Nr. 225, 325, 326, 327, 328) wie in:

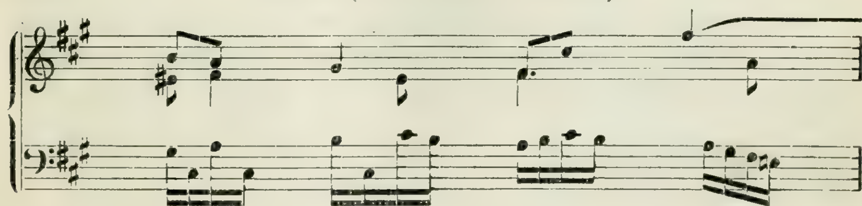
Nr. 330. Fuge in H-Moll (Wohlt. Kl. I):



ferner Figuren wie  und ähnliche.

Oder auch einfach die lebendige Bewegung eines *einzelnen* aufwärtstragenden *größeren Intervallsprunges* (am häufigsten einer *Quart*); solcher in einzelnen weiten Intervallen ausgreifender Bewegung wohnt eine intensivere emporstrebende Energie im Vergleich zu diatonisch ansteigenden Figuren inne; daher ihre Herausbildung bei stark belebten Steigerungen, vgl. das Zwischenspiel von Beispiel Nr. 270 aus der H-Dur-Fuge (Wohlt. Klav. II); oder das folgende mit den wechselnd in den zwei höheren Stimmen hinandrängenden motivischen Sprüngen:

Nr. 331. Sinfonie (3 st. Invention in A-Dur):





Das Motiv des steigenden Quartsprunges in gleichzeitiger Herausbildung mit dem Zwischenspielmotiv der einfachen, vorhin angeführten, um eine Quart diatonisch ansteigenden Linie zeigen die Takte von Nr. 328.

Ebenso entwickeln sich auch solche Intervallsprünge, denen noch eine anschwingende, auftaktige Figur vorangeht, meist als Rest einer Figur aus dem Thema, wie sie sich z. B. aus dem Anfang des Themas: im folgenden Zwischenspiel herausbildet (bezeichnet mit ⌐—¬):

Nr. 332. Sinfonie (3 st. Invention) in F-Dur:



Für absteigende Entwicklungen ist die Umkehrung des einfachsten unter den ansteigenden Motiven, der geradlinig, diatonisch um eine Quart aufwärtsgehenden Linie, die häufigste Bildung:

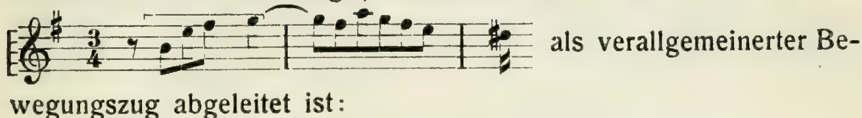


; z. B.:

Nr. 333. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):



Ebenso in der abwärtsdrängenden Entwicklung des folgenden Zwischenspiels, dessen zugleich in Sechzehntel- und Achtelwerten erscheinende Motivbildung (bezeichnet mit ⌐—¬) aus dem Thema:



als verallgemeinerter Bewegungszug abgeleitet ist:

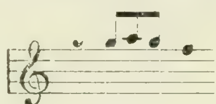
Nr. 334. Sinfonie (3 st. Invention) in E-Moll:







Neben diesem prägnantesten, geradlinig abwärtsführenden Bewegungszug bilden sich als typisch wiederkehrende spezifische Zwischenspielmotive noch einfache, in ihrem Bewegungsausdruck äußerst plastische Figuren heraus, z. B. für langsamer herabsinkende Bewegung:

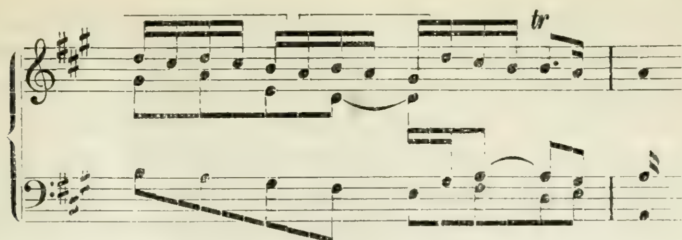

Vgl. das Zwischenspiel in Nr. 322, wo gleich anknüpfend auch die Variante eintritt (beide in diesem Falle abgeleitet vom Hauptmotiv:).

Das ähnlich geartete Zwischenspielmotiv z. B. auch in folgenden Takten (bezeichnet mit ——):

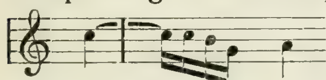
Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):

Nr. 335.





Ein in Zwischenspielen ungemein häufiger, gleichfalls langsam und nur stufenweise herabführender Linienzug, zu dessen Bewegung die ursprünglich voneinander verschiedensten Themen und Themenfortspinnungen verfließen, ist z. B. auch folgender:

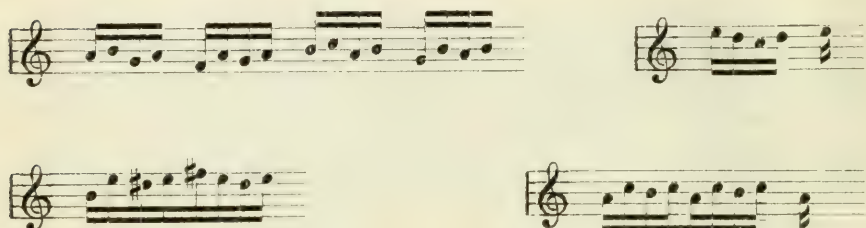


und noch mehrfache, diesem ähnliche Bildungen.

Die letzterwähnten, langsam herabsinkenden Motivzüge sind untereinander bereits nahezu identisch; das ist charakteristisch für ihre formale Bestimmung im Zwischenspiel; denn ihr Grundzug, zu dem sie hinstreben, ist der gleiche und die geringe, noch aus dem ursprünglichen Thema, von dem sie jeweilen abgeleitet sind, herstammende Differenzierung geht in dem verallgemeinerten Bewegungsausdruck auf.

Zugleich trat sowohl bei den langsam hinantragenden, als bei den ein langsames Hinabsinken symbolisierenden Motivbildungen zum Teil schon ein Übergang in die gleichmäßig gewellten Züge derjenigen thematischen Bildung hervor, die als S c h w e b e t h e m a zu charakterisieren war, und die auch im Zwischenspiel zu den typischen, häufigsten Bewegungsformen gehört. Es ist die von Bach in den allerverschiedensten Werken gebrachte Linienbildung, deren lebendiger Ausdruck in der leichtbeschwingten und einförmigen, wie in gewichtslosem Flug getragenen Bewegung liegt. Ihr nähern sich die Zwischenspiele besonders auch an solchen Stellen, wo die steigende oder sinkende Entwicklung intermittiert und in erreichter Höhe für kurze Strecken gleichmäßig verharrt (namentlich an Höhepunktspartien vor Entwicklung des Abstieges, welche durch die Bewegungen des Schwebethemas oft einen sphärenhaften Ausdruck gewinnen). Solches Festhalten einer Höhenlage wäre in seiner ein-

fachsten, rudimentärsten Form die Kontinuität ein und desselben liegenden Tones; aber die Polyphonie will einen letzten Rest von Bewegung und symbolisiert das Schweben statt durch volles Stillliegen einer Stimme auf langgedehntem Tone noch durch geringe Schwankungen um eine durchschnittliche Tonhöhenlage. So bildet sich diese Bewegung, welche ebenso schon als ein Hauptthema für sich eintritt (vgl. S. 212 f.), mit Vorliebe in getragenen Zwischenspielentwicklungen heraus, in schwebenden Linien wie:



und ähnlichen, die sich dem Bewegungsausdruck dieser Züge nähern.

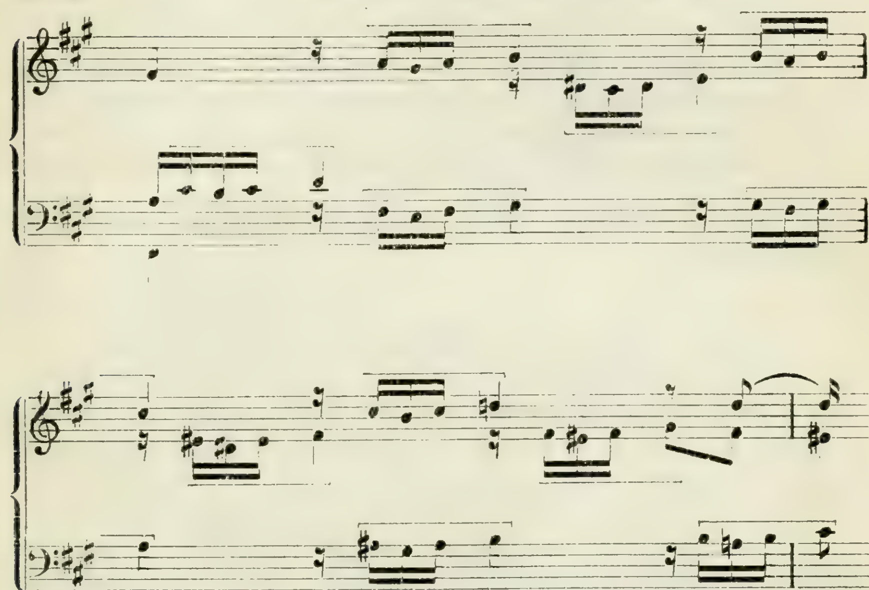
Der Charakter getragener, schwebender Bewegung ist mittels solcher Motivbildung bei Bach sogar über ganze Werke gebreitet; beispielsweise über das unvergleichlich zarte und verklärte Präludium in E-Dur vom II. Teil des Wohlt. Klaviers; schon der Anfangstakt (s. Beispiel Nr. 227) zeigt das wogende Ineinandergreifen der beiden ungemein einfachen Motive und welche in denkbar primitivster, nicht mehr in gedrängtere Kürze zu fassender Andeutung eines leicht beschwingten, schwebenden Bewegungszuges erformt und in den verschiedenen Stimmen zu einer Gesamtbewegung ständig einander durchstreichender, bald gleichförmig ruhiger, bald weiter ausgreifender Wellungen ineinander geflochten sind.

Indem aber länger in einer Höhe gehaltene Partien in der Polyphonie sich stets in Entwicklung und Überleitung herausbilden, und ebenso in stetig fließender Entwicklung weiterleiten, entstehen auch zwischen der ungemein schmiegsamen Form der schwebenden Linienbewegung und emporsteigenden oder auch absteigenden Bewegungen mehrfache, ineinanderfließende Übergangsbildungen; so z. B. bei sehr langsam hinantragenden Entwicklungen steigende;

Motive, die nur stufenweise aufwärtsführen und den Schwebefiguren nahezu gleichkommen, jedenfalls mehr ein Emporschweben, als die Energie eines geradlinigen Hinansteigens darstellen:

Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):

Nr. 336.

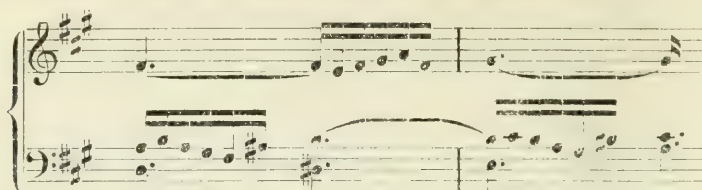


Ähnlich bei langsam aufwärtsschwebenden Bildungen Zwischenspiellinien wie diese:



und ähnliche; letzteres beispielsweise im folgenden Takt:

Nr 337. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll:



Die gleiche motivische Figur erscheint bei herabschwebender Zwischenspielentwicklung in Umgestaltung zu langsam abwärts sinkender Bewegung: Im gleichen Sinne findet sich als typischer, getragen herabschwebender motivischer Bewegungszug:



oder auch in Sechzehntelbewegung, z. B. in den folgenden Takten:

Nr. 338. Fuge für Klavier in A-Dur:

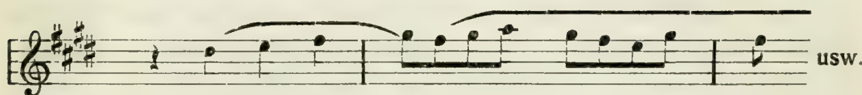


Ähnlich auch allmählich abwärtsschwebende Motivbildungen wie:



u. a. m.

Wie sehr auch sonst, noch außerhalb der Zwischenspiele, diese Linienbildungen bei Bach in ihrem Bewegungszusammenhang zu erfassen sind, und wie tief sie in der Bedeutung eines Bewegungsvorganges wurzeln, zeigt beispielsweise die Art, wie die Schwebebewegung als Thema in der Cis-Moll-Fuge (Wohlt. Klavier I.) (s. Beispiel Nr. 19) eingeführt ist; dort geht ihr immer die diatonisch um eine Quart ansteigende Linie, dieselbe, die sich sonst als das typische Zwischenspielmotiv herausbildet, voraus, wobei Bach in ebenso einfacher als genialer Weise durch Voranstellen dieses kurzen und primitiven Symbols mit seinem drängend emportragenden Bewegungsausdruck bei dem nachfolgenden Thema den Charakter des Schwebens in der Höhe umso schärfer verdeutlicht:



(Siehe Beispiel 18, Takt 35.)

Das Verständnis für die Dynamik der Bewegungen und strebenden Kräfte, welche in den Zwischenspielentwicklungen zur Liniengestaltung und -Ausspinnung führt, muß vor allem auch die Wiedergabe auf dem Instrument leiten; diese soll im wesentlichen nichts anderes sein als ein Mitgestalten, daher stets wieder Neugestalten der Linienzüge nach ihrer Formenergie und nur unter Hervorkehrung der wechselnden steigenden, schwebenden oder abwärtssinkenden Bewegungskräfte; absolutestes, fast von den Tönen gelöstes Formen. Vornehmlich in der äußeren Dynamik muß die Wiedergabe von dieser Bewegungsentwicklung abhängig sein; insbesondere die Gestaltung der Schwebebewegungen erfordert auf dem Instrument entsprechende Zartheit in der Tongebung und Einfühlung in den Charakter dieser Themenbildung. Nichts Ärgeres, als wenn man diese Figuren in etudenhaft-lautem Anschlag oder unter Verhetzung des Zeitmaßes herausgemeißelt hört, das auch bei emporschwebenden oder sinkenden Motivbildungen an den meist getragenen Charakter ihrer Bewegungsvorgänge gebunden ist. Die beste Darstellung ist die, welche die Töne vergißt und die Linienbewegungen mitgestaltet.

Die Verallgemeinerung der Bewegungszüge.

Innerhalb ein- und desselben Werkes kann aber in den Zwischenspielen die Zersetzung der thematischen Linien zu allgemeinen, bloß

im Dienste der Bewegungsentwicklungen stehenden Zügen auch dahin führen, daß steigende, schwebende und fallende Bildungen solcher Art verschiedentlich *ineinander* überleiten. So geht beispielsweise in der H-Dur-Fuge vom II. Teil des Wohltemperierten Klaviers die Bewegung des Schwebethemas (vgl. Nr. 20) in die Herausbildung des ansteigenden Motivzuges der in Nr. 326 angeführten Takte über, usw. Daher kommt es nicht nur, daß *aus gänzlich verschiedenen Themen die gleichen* typischen *Zwischenspielmotive* abgeleitet sein können, sondern daß auch andrerseits *ein und dieselbe thematische Linie* sich zu *verschiedenen solcher* vereinfachter *Bewegungszüge auflockern kann.* So sind, um bloß ein Beispiel zu erwähnen, von den angeführten Zwischenspielmotiven dasjenige des auftaktig beginnenden ansteigenden Linienzuges (Nr. 225), ferner das in umgekehrter Bewegung abwärtsführende Motiv (Nr. 333), das herabschwebende Motiv von Nr. 335 und das langsam und stufenweise hinantragende von Nr. 336 sämtlich aus der gleichen Linie, der in Sechzehntelbewegung gehaltenen kontrapunktierenden Gegenstimme zum Thema, abgeleitet (Unterstimme im 3. Takt des nachstehenden Beispiels), welche aber selbst auf das Thema (Takt 1 und 2) zurückgeht:

Nr. 339. Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll.

Anfang der Fuge:

Solche aufwärtssteigende Motivbewegung muß nicht immer mit einer Gesamtsteigerung im Satze verbunden sein, sie kann oft eine aufwärtstreibende Gegenströmung zu einer gleichzeitigen abwärtsgerichteten Entwicklung anderer Satzstimmen darstellen. In Übergangsentwicklungen einer Mehrstimmigkeit können solche Züge verschiedentlich durcheinanderwogen, in reicher bewegtem Spiel der Kräfte, als bei gleichförmig durch alle Stimmen streichendem Steigen oder Sinken. Aus diesem Spiel durcheinander streichender Bewegungszüge resultiert ein getragenes, allmähliches Hinansteigen oder Sinken des ganzen mehrstimmigen Komplexes, das sich immer am sinnfälligsten in dem Steigen oder Fallen der obersten Stimme zeigt. Ineinanderwogen zweier Strömungen, deren jede mit ihrem Motiv den Bewegungsausdruck in der denkbar vereinfachtesten Form einer ansteigenden, auftaktig beginnenden Linie ausprägt, zeigt z. B. das folgende Zwischenspiel (in dem die Figur aus dem Themenanfang:

Nr. 340.



abgeleitet ist).

Nr. 341. Sinfonie (3 st. Invention) in D-Dur:





Der abwärts sinkende Zug dieses Zwischenspiels erfährt in reich bewegtem Kräftespiel das Gegenwirken der vereinzelten aufwärts tragenden Motivzüge in der Oberstimme, die jedoch mit ihren Kurvenhöhepunkten (cis-h-a) der abwärts tragenden Gesamtströmung der Mehrstimmigkeit folgt.

Die ganze Dynamik solcher Gegenstrebungen von einfachen motivischen Grundformen zeigen z. B. in äußerst plastischem, kraftdurchwirktem Gesamteindruck Takte wie die folgenden:

Nr. 342. Fuge in E-Dur (Wohlt. Kl. II):



Hier setzt im Sopran das Hauptthema ein, das vom a des zweiten Taktes an sich in eine abwärtstragende Bewegung weiter fortsetzt; gegen sie stemmt sich in wiederholten Ansätzen die kurze, kraftvoll gedrungene (aus dem Gegenthema stammende) Motivenergie eines aufsteigenden Quartsprunges in der untersten (Tenor)-Stimme, des schon erwähnten, ungemein häufigen und prägnanten Grundmotivs; es kettet sich hier auch schon im Zusammenhang der Tenorstimme für sich in eine abwärtsstreichende Bewegung hinein, strebt aber um so wirkungsvoller im Zusammenwirken aller drei Stimmen die Entwicklungstendenz zur Tiefe aufzuhalten, von stufenweise immer tieferem Ton neu dagegen ansetzend.

So entsteht ein unendlich kraftvoller, aus ineinanderwirkenden Teilstrebungen resultierender Energievorgang. Wie stark eine derartige innere Spannung fesselt, erhellt am einfachsten, wenn man dem eine widerstandslos, in allen Stimmen glatt fließende Entwicklung gegenüberhält. (Hierin liegt übrigens auch einer der enormen Gegensätze zwischen Bach und seinen vielen Nachahmern; sie geben die Entwicklungen zu leicht, zu kampflos; man vergleiche z. B. gerade daraufhin die kontrapunktischen Sätze,

etwa die Fugen, von Mendelssohn, Schumann, Brahms, Rheinberger u. a.; Bach läßt jede Gesamtentwicklung als Kampf und oft sehr drangvollen Gegendruck gegen die Teildynamik solcher Gegenstrebungsmotive sich durchsetzen. Dies steht zugleich auch im charakteristischen Einklang mit seinen unvergleichlich größeren Dissonanzhärten. Die Nachahmer spielen mit solchen Motiven oft äußerlich und sinnlos und ohne das Gefühl für ihre ursprüngliche Kraft.)

Man muß lernen, Bachs ganze lineare Polyphonie in dieser Art zu hören. Besonders herrlich erscheint sie z. B. auch in den folgenden Takten der erhabenen Fuge in H-Dur vom II. Teil des Wohlt. Klaviers:

Nr. 343.



Man beachte, wie hier der Anstieg des im ersten Takt mit dem Hauptthema (s. auch S. 45) einsetzenden Soprans einen geradezu ekstatischen Charakter gewinnt, indem die Empfindung des hochbeschwingten Aufwärtstragens Steigerung und Stütze durch die Gegenstrebungen erfährt: durch das in der Tiefe darunter wiederholt angedeutete Abwärtsstreichen vom einfachen Abstiegsymbol der viertönigen geradlinigen Reihe; sie erscheint im ersten Takt zweimal in zwei Stimmen zugleich, um sich hernach unmerklich und allmählich in die Schwebebewegung aufzulösen, charakteristischer Weise gerade da, wo das Hauptthema gegen seine Höhengipfelung

gelangt. Es gibt nicht viele Fälle, wo ein Kunstwerk die Empfindung gelösten Emporhebens in ähnlicher Kraft zum Ausdruck zu bringen vermochte, (der denn auch den Ausdruck der Wiedergabe für die leitende Hauptstimme, zugleich mit dem zurückhaltenden Verstreichen für die Unterstimmen zu bestimmen hat).

Auf- und abwärtsstreichende Motive, die einander in verschiedenen Stimmen durchsetzen, halten häufig die Gesamtheit der Stimmen in schwebender Bewegung, oft noch gleichzeitig mit den Bewegungen des Schwebethemas selbst sich vereinigend.

Auch bei unruhiger belebtem Ineinanderspielen der Bewegungen bilden sich die gleichen, einfachen Motive des Abwärts- und Aufwärtsstrebens heraus, z. B. im nachstehenden Zwischenspiel aus der Fuge in G-Moll (Wohlt. Kl. I). (Das gleiche Motiv hier aus der Sechzehntelfigur im 2. Takt des Themas [s. Nr. 40] stammend):

Nr. 344.

Die erwähnten motivischen Grundformen sind nur die einfachsten, und die vielen Übergänge zu anderen, differenzierteren Ausprägungen linearer Energien sind unabgrenzbar. Schon bei den angeführten Varianten trat dies hervor. Wer näher in das Liniengewebe der Polyphonie einblickt, erkennt daher bald eine zahllose Reihe von mehr oder weniger einfachen Motiven, die immer wiederkehren, weil sie nur typische Bewegungsformen darstellen. So z. B. über größere Intervalle gestreckte Anstiegsmotive, die mehr die Dynamik eines Aufwärtsrankens aufweisen, wie: oder u. ähnl.

Oder Abstiegfiguren wie: oder

(äußerlich scheinbar nur Akkordzerlegungen, die man denn auch häufig genug statt als wuchtige Liniendynamik ganz mißverständlich als klangspielerische Brechungsfiguren ausgelegt hören kann.) — Der Ausdruck des Schwebens erscheint zu weiteren, flugartig getragenen Entfaltungsmotiven ausgestreckt wie: oder oder u. a.

Wie letzteres Motiv getragene Anstiegsform, so zeigen Bildungen wie die folgende angestrengteres Andrängen zur Höhe usw. Auch die Schichtmotive wie die S. 214 f. angeführten, treten in verschiedenen Formen typisch auf. Aber andrerseits kann eine Schichtfigur wie das Thema der Cis-Moll-Fuge (s. Nr. 16), wenn ihre Töne in rhythmisch lebhafterer und weniger lastender Bewegung und auch höheren Lagen auftreten, sich als Schwebefigur, also in gänzlich geändertem Charakter darstellen — ein Beweis, wie die Töne nichts bedeuten, ihr dynamischer Ausdruck, der ihnen eingehaucht ist, alles[1]).

[1]) Daß auch das berühmte B-a-c-h-Thema immer wieder viele Meister reizen konnte, beruht auf nichts anderm als seiner Indentität mit diesen Grundformen. (Man beobachte, wie es in Regers „Phantasie und Fuge über den Namen Bach" für Orgel [op. 46] bald als Schichtbewegung, bald als ätherisch auflösende Schwebebewegung und dazwischen in zahllosen dynamischen Übergangsformen auftritt.)

Dies zeigt wieder aus anderem Gesichtspunkt, wie alle Übergänge in der unvergleichlich labilen Kunst der musikalischen Linien unabgrenzbar sind, und wie nicht einmal für die einfachsten Grundgebilde eine Sonderung möglich ist. Nicht auf diese, sondern auf das formbildende Prinzip kommt es an. Daher erübrigt es sich auch, diese Andeutung von wenigen Grundmotiven zu längerer Aufzählung zu weiten. Alle die erwähnten und noch ähnliche Linienbildungen sind Züge, in denen sich lediglich eine bestimmte Formenergie ausdrückt. Aus ihnen entfaltet sich die Architektur und klangliche Tiefenperspektive der immer weiter verschwebenden Stimmen und Imitationen[1]).

Da diese typischen Motive lineare Energien darstellen, die sich unter der Kraft der verschiedenen Steigerungs- und Entspannungsentwicklungen herausbilden, sind sie statt als Zwischenspielmotive besser als „Entwicklungsmotive" zu bezeichnen; vor allem deshalb, weil sie nicht nur für die „Zwischenspiele", sondern für die gesamte kontrapunktische Entwicklung gelten. Hält man aber zunächst noch an ihrer Bedeutung für die Zwischenspiele fest, so ist es eine Art Abklärung der Melodik zu reinen Bewegungssymbolen, die hier vorgeht. Bedeutet die „Durchführung" thematische Verdichtung, so ist das Zwischenspiel thematische Auflösung. Was in diesem Zersetzungsprozeß von der ursprünglichen Charakteristik des Themas und seiner Motive übrig bleibt, sind jene auf einen letzten Kern vereinfachten, daher nur mehr allgemeinste Prägung tragenden, absoluten Bewegungszüge.

Hier ist es, wo Bachs Persönlichkeit in ihren dämonischen Tiefen am gewaltigsten aus dem Kunstwerk herausleuchtet; unter dieser Verallgemeinerung der Bewegungszüge dringt sie am stärksten und reinsten in ihrer verborgensten inneren Kraft durch. Ein ungeheurer Aufschwung liegt in seinen großen Zwischenspielentwicklungen, die Befreiung von der Thematik und die Abstreifung von der besonderen Prägung bestimmter motivischer Gestaltung, das Aufschweben zu freiestem, immateriellerem Formen, von allen Fesseln gelöster Bewegungsausdruck. Das Zwischenspiel ist ein

[1]) Über die Umgestaltung dieser primitivsten motivischen Bewegungssymbole in anderen Stilformen s. in meiner „Romantischen Harmonik" VII. Abschnitt.

Aufgehen ins Wesenlose. Der motivische Lösungsvorgang in ihm ist nicht Unterbrechung, sondern Überwindung der Thematik.

Hier führte die Darstellung dazu, daß zunächst von den fugierten Formen ausgegangen war; aber alle die hier hervorgetretenen Beobachtungen über die Entwicklungsmotive und ihre Verarbeitungen sind unbegrenzt über alles kontrapunktische Formen überhaupt zu erweitern, bei den Fugen wird nur der Gegensatz zwischen individueller und jener typischen Motivprägung sinnfälliger. Schon daraus, daß in allen überhaupt nicht oder freier fugierten Formen auch die freien Entwicklungspartien als der tragende Zug der Ausspinnung überwiegen, ergibt sich von selbst die Weitung des ganzen hier durchgeführten Prinzips der Entwicklungsmotive auf alle Mehrstimmigkeit überhaupt; man kann in jedem Werke der Polyphonie verfolgen, wie sich die Linien allenthalben in solche einfache Bewegungszüge auflösen. Daß sich unter diesen immer wieder wenige typische Figuren wiederholen, geht aus dem einfachsten Grundsatz jeglicher Dynamik hervor, daß gewisse allgemeinste Bewegungen, Kraftäußerungen, stets als letzter Untergrund aller anderen übrig bleiben.

Aber noch in anderem Sinne erschließt sich hier ein Zusammenhang mit den allgemeinsten Zügen des Formens überhaupt. Diese Entwicklungsmotive führten nämlich von anderer Seite zu den Grundlagen zurück, aus denen schon Sinn und Wesen der Themenbildung zu beobachten war (vgl. III. Abschn. S. 214 ff.); da Melodie Bewegung, Symbol eines Energieverlaufs ist, so war schon als Grundzug jeder Motiv- und Themenbildung überhaupt die Liniendynamik zu verstehen, deren einfachste und ursprünglichste Äußerungen in jenen Entwicklungsmotiven liegen. So kommt es weiter, daß viele Themen kontrapunktischer Kunstwerke nicht über die Allgemeinprägung von solchen Entwicklungsmotiven hinausgehen, wie es z. B. die Schwebebewegung besonders häufig zeigt. Zahllose Themen sind hinwiederum nur geringe Differenzierungen von den Grundtypen der Entwicklungsmotive, oder weisen mehrere von diesen auf, wie ja hier überall Abgrenzungen in Übergänge verfließen.

Und damit führt die Erscheinung der thematischen Auflösung, die in den Zwischenspielen der fugierten Formen zu beobachten

war, zu den aesthetischen und letzten psychologischen Grundlagen der Linienkunst überhaupt zurück; die Thematik entwickelt sich in einem Hinausgehen über die allgemeinsten Bewegungsformen zu individueller Prägung, und ihre Verarbeitung in den entwickelten Formen zu einer Wiederauflösung in die allgemeinsten Grundmotive. Das Motiv ist aus Bewegung entstanden und verfließt hier wieder in Bewegung. Anfang und Ende aller Polyphonie ist Bewegung.



Fünfter Abschnitt.

Technik der Linienverknüpfung.

Erstes Kapitel.

Die kontrapunktische Technik als Negativ der harmonischen Technik.

Die Satzentwicklungen als Gegensätze.

Der bereits umrissene Entwicklungsvorgang in der linearen Satzanlage führt zu einer der Harmonielehre antilogen Durchdringung aller satztechnischen Erscheinungen. Die Harmonielehre geht von den Akkorden aus, und daher beruht hier die melodische Struktur zunächst in den Ergebnissen der Stimmführung; nichtsdestoweniger besteht dabei eine wesentlichste Forderung jedes guten harmonischen Satzes in einer Stimmführung, die weit über die bloß korrekten, nicht fehlerhaft störenden Verbindungen der Satzstimmen hinausgeht und auch die melodischen Linien zu möglichster Beweglichkeit und eigener Schönheitswirkung hebt; je selbständiger die Linienführung, desto vollendeter ist der akkordliche Satz. Dessen ungeachtet bleiben die Linien, welche durch die Akkordreihen ziehen, von der Satzeinstellung aus das Sekundäre. Im Kontrapunkt nimmt umgekehrt die technische Satzentwicklung ihren Ausgang von der Einheit der Linie, und Grundgehalt ist nicht die akkordliche Wirkung, sondern die Auswirkung der melodischen Linien; die Vertikalverhältnisse, welche hierbei die Linienzüge durchstreichen, sind die Ergebnisse, wie es dort die Stimmführung war, das Sekundäre; auch hier bedeutet dies nicht deren geringere Bewertung, sondern kennzeichnet bloß die grundsätzliche technische Satzeinstellung, und eine wesentliche

Forderung jedes kontrapunktischen Satzes liegt darin, daß die Zusammenklänge möglichst zu kompakten harmonischen Eigenwirkungen gesteigert sind. Aber die Verknüpfung zweier Linienzüge, in technischer Hinsicht Ziel und Hauptgehalt, ist hier von allem Anfang an durch die hereinspielenden Vertikalverhältnisse in ihrer Freiheit gebunden und bis zu gewissem Maße in deren Berücksichtigung gewiesen, wie auch andrerseits die Harmonik von den primitivsten Akkordverbindungen an schon an die Berücksichtigung der Stimmführung geknüpft ist. Durchgängig sind für Harmonik und Kontrapunktik die Entwicklungsrichtungen Gegensätze: was hier Keim und Kern der Anlage, das Positive, erscheint dort als Ergebnis, welches hemmend der Auswirkung dieser Grundtendenz entgegentritt, als das Negative.

In der Harmonielehre sind infolgedessen jene Stimmführungsverhältnisse, die schon von den allereinfachsten Akkordverbindungen an in Betracht kommen, zunächst in negativem Sinne ins Auge zu fassen, d. h. sie beruhen noch nicht in Forderungen, sondern in Verboten; denn was zuerst zu beachten ist, solange es sich lediglich um die Möglichkeit handelt, zwei Akkorde zu verbinden, ist die Meidung störender Fortschreitungen (falscher Parallelen usw.); erst in weiterem Stadium kommt es auch auf die Erzielung melodischer Stimmführung an, erst überhaupt gerundeter, d. h. nicht mehr völlig dem Zufall der Fortschreitung überlassener Linien, im weiteren Fortschreiten der Technik mehr und mehr solcher Linien, die darüber hinaus bis zu selbständiger Wirkung geformt sind; also hinsichtlich der melodischen Enwicklung ein Fortschreiten vom Negativen, dem bloßen Fernhalten von Hemnissen der Akkordverbindung, zu gleichfalls Positivem, der Hebung dieses nach der Satzanlage sekundären Moments zu eigener Bedeutung, Charakteristik und Plastik.

Dementsprechend sind umgekehrt im Kontrapunkt die Zusammenklangsverhältnisse, welche von der einfachsten Verknüpfung zweier Linien an in Betracht kommen, zunächst in negativem Sinne zu berücksichtigen; d. h. die primäre und primitive Aufgabe, zwei gleichzeitige Linienentwicklungen zu ermöglichen, wird, wie in der systematischen Entwicklung auch in der Entwicklung der Unterrichtsanlage, zuerst die Meidung störender Zusammenklangsergebnisse erfordern, die fortschreitende Beherrschung der Technik von hier zur Forderung kompakter und kraftvoller,

schließlich bis zu akkordlicher Eigenwirkung gelangender Zusammenklänge hinstreben; das letzte Ziel ist ein Satz von vollendetster harmonischer Durchbildung in den Zusammenklangsverhältnissen. Harmonische und kontrapunktische Anlage streben also in ihren höchsten Entwicklungsformen einander entgegen, aber aus verschiedenen Ursprüngen zur gegenseitigen Durchdringung ihrer Elemente gelangend. Ihre Entwicklungsrichtungen laufen gegeneinander, was hier die Grundlage, erscheint dort als das Entwicklungsende. Daher stellt sich die lineare Kontrapunktik in ihrer ganzen theoretischen Durchführung und in allen ihren Erscheinungen als das Negativ der akkordlichen Anlage dar. Wie im harmonischen Satz das Gestemm der Akkorde sich zur Lockerung der melodischen Stimmenzüge löst, so liegt im kontrapunktischen Satz der Vorgang einer Verfestigung der linear entworfenen Mehrstimmigkeit zu Akkorden vor.

Das Hereinwirken eines bestimmten und wenigstens bis zu gewissem Grade unbewußt leitenden harmonischen Gefühls, das bei Musikalischen schon mit dem ersten, linear gerichteten Entwurf in zwei oder mehreren Stimmen die vertikalen Erscheinungen mit zu meistern vermag, darf nicht zur Verwechslung der primären und sekundären Momente verleiten, in welcher die ganze Unzulänglichkeit der bereits ausführlich besprochenen, den Kontrapunkt letzten Endes harmonisch fundierenden theoretischen Einstellungen liegt.

Daran, daß der erste Entwurf in den Linien liegt, deren Anlage in ganzen Phasen und größeren Zügen als melodischen Einheiten beruht, während die Vertikalerscheinungen erst als die zwischen ihnen eintretenden Zusammenklangsergebnisse, und zwar in der gekennzeichneten Art, berücksichtigt werden, ist insbesondere als scharfem, durchgreifendem Gegensatz zu der gewohnten Kontrapunktlehre festzuhalten, die von der Zusammenknüpfung zweier gleichzeitiger Töne ausgeht („punctum contra punctum"), also vom Intervall, um die ganze weitere Entwicklung an diese Zusammenklänge zu knüpfen und von ihnen aus eine fortschreitende Linienentfaltung zu erstreben. Die Durchbrechung dieses Prinzips „Punctum contra punctum" ist, wie schon aus der ganzen Problemstellung als Schlußfolgerung zu gewinnen war, Vorbedingung für die Durchführung einer linearen Anlage. Wir haben

nicht davon auszugehen, die Linien in bestimmten akkordlichen Intervallen als primären Gerüstpunkten zusammenzusetzen, sondern von der Anlage in Linienentwicklungen, deren möglichst ungehemmte Kombination zu erstreben ist, und wo sich die Linien berühren, setzt erst das Eingreifen der vertikalen Satzmomente ein, so daß diese Berührung und die Zusammenklangsverhältnisse stets eine Folgeerscheinung, das Sekundäre darstellen, das sich erst aus der Gleichzeitigkeit der linear gerichteten Entwürfe ergibt. Dabei kommt es darauf an, daß die Stimmen als lineare Einheiten über größere Zusammenhänge entworfen werden.

Einstellung zu der tonalen Entwicklung und den harmonischen Erscheinungen im Kontrapunkt.

So liegt im kontrapunktischen Satz auch die tonartliche Entwicklung zunächst in den melodischen Zügen, in zweiter Linie erst in den vertikalen Zusammenklängen, wenn auch diese für das Auge zunächst und am bequemsten das Gerüst der tonalen Entwicklung darzustellen scheinen. Die Linien mit ihrer Formenergie sind selbst Träger der tonartlichen Entwicklung, und wie es schon verfehlt ist, die Entstehung der Linien auf ein Aneinanderfügen von harmonisch verstandenen Tönen zurückzuführen (vgl. S. 260, Anm.), so ist auch bei Zwei- und Mehrstimmigkeit von dieser, erst ausgleichend in die Linien eingreifenden Tonartlichkeit auszugehen und das harmonische Gefühl nicht an die einzeln herauszugreifenden vertikalen Zusammenklänge zu binden, sondern es erstreckt sich über Linienentwürfe weittragender Zusammenfassung. Der harmonische Ausgleich in den Zusammenklängen ist demgegenüber erst der sekundäre Prozeß[1]), sosehr auch hier keine absichtliche Sonderung zu erstreben ist, vielmehr im Gegenteil schon mit dem primären, linearen Entwurf sich das Liniengeflecht um so mehr in gerundete Akkordformen legen wird, je weiter die musikalische Durchbildung vorgeschritten und je mehr ein latentes, hereinwirkendes Harmoniegefühl sich zwingend geltend

[1]) Scharf kennzeichnend spricht daher schon Hugo Riemann bezüglich der Stellung der Zusammenklänge im Kontrapunkt, allerdings noch ohne hierbei von der Anknüpfung an die Zusammenklänge (punctum contra punctum) loszukommen und eine primäre Anlage von Linien durchzuführen, von „nachträglicher Kontrolle und Korrektur". (Vgl. hierzu S. 135.)

macht. Sonst entsteht im Kontrapunkt ein Arbeiten, das viel zu ängstlich an die Zusammenklänge kettet, statt einen freien großen Fluß der Linien zu entwickeln.

Würde man, um Einzelbeispiele herauszugreifen, an den folgenden Takt:

Nr. 345. Invention in H-Moll:



theoretisch in der Weise herantreten, daß man die Vertikalzusammenklänge als Grundbau und festes Gerüst auffaßte, die melodischen Verhältnisse als Umspielungen, Belebungen und Figurationen, die sich zwischen jenen knüpfen, so wäre das Grundgefühl, aus dem die Satzstruktur hervorgegangen ist, gänzlich aus dem Auge verloren und die theoretische Darstellung verzerrt. Oder daß Bach in folgenden Takten:

Nr. 346. Toccata und Fuge für Klavier in C-Moll:



wo sogar infolge gleichmäßigen rhythmischen Verlaufs beider Stimmen diese Ton für Ton in einen Zusammenklang treten, nicht alle die einzelnen übereinanderstehenden Sechzehntel als akkordliche Zweiklänge vorausempfunden, leuchtet wohl jedem ein, der diese Stelle mit musikalischem Sinn verfolgt, ohne die Gesamtheit des großzügigen linearen Zusammenhanges in die Teilsplitter der einzeln aufeinanderfolgenden zweistimmigen Vertikalzusammenklänge zu zersetzen; aber ebensowenig sind diese Takte aus der Reihe der gerade immer zu Beginn der einzelnen Taktviertel stehenden Intervalle, als einer in primärem Sinne har-

monisch konstruierten Zusammenklangsfolge, hervorgegangen, sondern aus den Linienentwicklungen, die sich bloß in jene Zusammenklangsverhältnisse aus dem hereinspielenden, ordnend eingreifenden harmonischen Gefühl heraus einfügen. Es kommt hier nicht auf die Gesichtspunkte einer harmonischen Analyse aller aufeinanderfolgenden Intervalle an, sondern darauf, wie diese Takte in der Komposition entstanden; sie sind durchwegs aus den Linien hervorgegangen und wir hören den melodisch angelegten Satz in größeren Proportionen, ohne uns bei jedem augenblicklichen Vertikalzusammenklang aufzuhalten.

In der beim Kontrapunkt festzuhaltenden Satzentwicklung kann natürlich die Verfestigung eines mehrstimmigen Linienentwurfs zu akkordlicher Kompaktheit einen sehr verschiedenen Grad erreichen; auch innerhalb eines Satzes liegt hierin ständig ein labiles Schwanken vor. Wer einen Blick auf einen kontrapunktisch angelegten zweistimmigen Satz wirft, erkennt, daß die vertikalen Zusammenklangsergebnisse sich an hervortretenderen Stellen bis zur Bedeutung von voll akkordlich empfundenen Wirkungen ausprägen, zwischendurch aber die verschiedensten Abstufungen klanglicher Verfestigung darstellen und oft gar nicht dem Eindruck eines akkordlichen Zusammenklangs überhaupt nahe kommen.

In jedem Falle ist es falsch, alle Ergebnisse im Vertikaldurchschnitt von vornherein als Akkorde zu werten und daher von Zusammenklängen auszugehen; die gewohnte Anschauungsart faßt die in deutlicher akkordlicher Verfestigung hervortretenden Zusammenklänge als Grundgerüst auf und spricht bei den übrigen von „zufälligen“ Zusammenklängen, von „Durchgangsbildungen“, „Nebennoten“ usw., welche sich zwischen die herrschende Akkordanlage einschleichen; das ist die genaue Umkehrung des lebendigen Vorgangs im polyphonen Geschehen und führt niemals zu dessen richtiger Erfühlung. Der Kontrapunkt geht nicht vom Akkord aus, sondern gelangt zum Akkord; mit diesem Entwicklungsvorgang muß die theoretische Darstellung mitgehen und ihn bei allen Erscheinungen scharf im Auge behalten. (Vollends die Anschauung, daß die guten Taktteile es seien, welche die akkordliche Struktur trügen, und dazwischen durch die schlechten Taktteile die Linien in freierer Gesetzmäßigkeit gesponnen seien, ist äußerlich und schablonenhafte Oberflächlichkeit; gerade die mit der Herausbildung akkordlicher Verfestigungen zusammenhängenden

Betonungs- und Schwerpunktsverhältnisse ergeben sich aus den Liniensteigerungen und finden oft in den äußeren Taktverhältnissen nur einen unvollkommenen Ausdruck.) Keine Lockerung vom ursprünglichen Massiv akkordlicher Klänge liegt beim Kontrapunkt vor, sondern in entgegengesetztem Vorgang das Eintreten der Linien in vertikale Zusammenklangsergebnisse, die bald deutlicher und stärker zur Zusammenfassung in Akkorden oder akkordlichen Intervallen gelangen, bald hingegen in einer Energie der Bewegungen aneinander vorbeigleiten, welche die gleichzeitig eintretenden Töne längst noch nicht als Akkorde, d. h. noch nicht in Verfestigung zu eigentlich akkordlichen Wirkungen vom Bewußtsein aufnehmen läßt; freilich schlummert auch in solchen Zusammenklangsergebnissen (— die also von der gewohnten Anschauungsart aus als „zufällige“ Bildungen usw. anzusehen wären —) ein latenter akkordlicher Zusammenklang, wie auch ein Zusammenhang mit der Tonalität des Satzes, und die harmonische Analyse vermag sie auch immer in ihrer Beziehung zur Harmonik des Satzverlaufs zu deuten; und wenn auch ebenso ihr Ausgleich im Sinne des tonalen Gesamtzusammenhanges eine Forderung des vollendeten Satzes bedeutet, so werden sie, als Klangwirkungen für sich betrachtet, noch nicht in so starkem Maße als verschmolzene Zusammenklänge vom Hören aufgenommen, daß ihnen akkordliche Erfassungsweise entspräche; der akkordliche Eindruck ist noch nicht der eigentliche, herrschende und vordringende Gehalt der Erscheinung. Die gleiche Erscheinung, das Fehlen einer vollen akkordlichen Wirkung, will die gewohnte Einstellungsart mit ihrer Bezeichnung „zufälliger“ Zusammenklangsbildungen andeuten, aber sie führt von der verkehrten Seite in die Kennzeichnung solchen Verfestigungsstadiums ein; nach ihr wären solche Gebilde nicht mehr Akkorde, während sie der lebendigen Satzentwicklung nach noch nicht Akkorde sind.

Unter der Schwungkraft ihrer Bewegung streichen die Linienzüge durch viele Zusammenklangsergebnisse, die gar nicht als Vertikalerscheinungen in solcher Intensität wahrnehmbar werden, daß zwischen ihren Tönen Zusammenschmelzung bis zu akkordlicher Wirkung eintritt. Und dies liegt weniger an einer zu kurzen Dauer der Zusammenklänge (die immerhin auch mitspielt), als an ihrer Stellung innerhalb der Linienphasen, welche über sie hinwegtragen, ohne ihre Einzeltöne hervortreten und ohne daher auch deren Aufsaugung in einen akkordlich-harmonischen

Eindruck eintreten zu lassen. Das Gleiche liegt auch im drei- und mehrstimmigen Satz vor; daß sich bei steigender Stimmenzahl stärkere Annäherung an akkordliche Schreibweise vollzieht, liegt auf der Hand. Diejenigen zahllosen, im Verlauf zweier oder mehrerer Stimmen sich ergebenden Zusammenklänge, die in verschiedenstem Grade der Verfestigung noch nicht Wirkung und Bedeutung kompakter Akkorde gewinnen, sind im Kontrapunkt nicht als „verdünnte", in der Massivität gelockerte Akkorde aufzufassen, sondern der Akkord als verdichtetes Zusammenklangsergebnis.

Der Kontrapunkt ist nicht harmonisch zu fundieren, sondern harmonisch auszugleichen.

Zusammenklangs-Unebenheiten zwischen den Linienzügen; parallele Dissonanzen und Stimmeneintritt in leere Klänge.

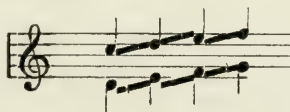
Wenn daher im Kontrapunkt von der Anlage in Linien, zunächst zweier Linienzüge, ausgegangen und das Streben nach deren denkbar ungehemmtester Entwicklungsmöglichkeit als Kern der Technik im Auge behalten wird, so geht die erste Frage, welche die Zusammenklänge betrifft, im Sinne der ausgeführten, negativen Anfangseinstellung nach solchen Vertikalerscheinungen, welche durch gewisse Klangwirkungen störend der Linienkombination entgegenstehen und daher als Hemmnisse gegen den unbehinderten, reibungslosen Verlauf zweier Linien (zunächst!) auszuscheiden sind. Gegen gewisse Zusammenklangsergebnisse sträubt sich, wenn sich in ihnen zwei Linien berühren, das Gehör, sie treten darum in störender Weise heraus, wie eine Knotenbildung zwischen den gleichzeitig verlaufenden Linienzügen. Derlei störende Unebenheiten haben nichts mit akkordlich zu begründenden Erscheinungen zu tun und hängen an sich auch gar nicht mit der Zugehörigkeit dieser betreffenden Zusammenklangserscheinungen zu bestimmten Harmonien zusammenen.

Solche störende Unebenheiten ergeben sich vor allem, wenn zwischen zwei Linien parallel eintretende Dissonanzen der (großen oder kleinen) Sekunden, Nonen und Septen entstehen.

Nicht die Dissonanz an sich ist bedenklich; die Anwendung der Dissonanzen ist sogar im Kontrapunkt bedeutend

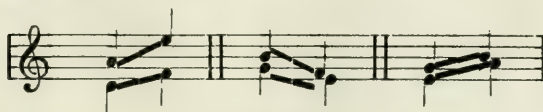
freier als bei harmonischer Satzanlage; hier handelt es sich nicht um die Frage nach Konsonanz oder Dissonanz, sondern um einen viel allgemeineren Begriff, die Empfindung einer Reibung und Unebenheit, die im Linienverlauf bei parallelem Eintritt der Dissonanz (nur bei diesem!) als ein vom Gehör hervorstechend verspürter Reizeindruck den Zusammenklangsbedingungen widerspricht, in denen ein glattes, auf auffällige, störende Zusammenklangserscheinungen nicht abgelenktes Verfolgen zweier und mehrerer Linienzüge möglich ist. Daß der parallele Eintritt von Sekunden (Nonen) oder Septen eine Reibung darstellt, die unser Gehör als unmusikalische Fortschreitung empfindet, geht schon aus einfachen Versuchen paralleler Führungen wie diesen hervor:

Nr. 347.



Ebenso bei verdeckten Dissonanzparallelen, d. h. solchen parallel eingeführten Dissonanzen, denen nicht das gleiche, bereits dissonante Intervall vorangeht;

Nr. 348.



(Diese störende Zusammenklangswirkung, welche das musikalische Hören durch ihre hervorstechende Härte auf sich ablenkt und damit in den Verfolg des horizontalen Verlaufs hemmend eintritt, ergibt sich jedoch nur bei der großen oder kleinen Form der parallelen Sekunden (Nonen) und Septen, nicht bei alterierten Formen, welche sich der Größe nach mit konsonanten Formen decken, z. B. verminderten Septimen, übermäßigen Sekunden usw.; diese sind auch bei paralleler Einführung unbedenklich).

Dissonanzen sind also in der kontrapunktischen Technik als Zusammenklänge ohne weiteres unbedenklich, wenn sie in

Seitenbewegung oder Gegenbewegung eintreten: die Dissonanz an sich ist, soweit sie hier zunächst als ein in der Stimmführung zwischen den Linien auftretendes Zusammenklangsergebnis ins Auge gefaßt wird, daher auch noch nicht den Gesetzen der Harmonik unterworfen, sie bedarf keiner Vorbereitung und Auflösung. Dies wird erst der Fall, wo sie sich (durch Dauer und betonte Stellung im Satz) zu akkordlicher Bedeutung verfestigt. (Hierüber später.) Die Vertikalerscheinungen, also auch die Dissonanzen, sind zuerst bei derjenigen Bedeutung anzufassen, die ihnen als Zusammenklangsergebnissen zwischen den Linien, noch nicht als kompakten harmonisch-akkordlichen Wirkungen zukommt.

Ebenso treten Wirkungen, die unser Ohr als störend ablehnt, beim Zusammentreffen zweier Töne in leeren Quinten und Quarten, u. zw. bei Parallel- und auch bei Gegenbewegung ein. Ihre im zweistimmigen Satz störende Wirkung ist anderer Art als bei parallelem Dissonanzeintritt, indem hier nicht die Härte, sondern die eigentümliche Wirkung der Leere hervorsticht. Die übliche Kontrapunktlehre, welche von den Gesetzen der Harmonielehre ausgeht, schließt wie diese auch lediglich parallele Quinten aus. Solange jedoch der relativ klangarme, nur zweistimmige Satz vorliegt, dringt die vorstechende leere Wirkung, die in der Harmonielehre zum Verbot der Quintenparallelen führte, auch dann heraus, wenn die Quinte in Gegenbewegung eintritt, z. B.:

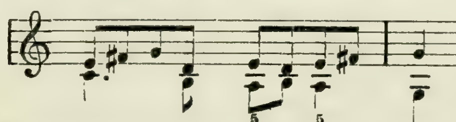
Nr. 349. (Aus einer Schülerarbeit.)



Nur wenn beide Stimmen nacheinander in die Quint eintreten, also bei Seitenbewegung, ist dieser charakteristische Eindruck gemildert; er tritt aber im zweistimmigen Satz immer in gewisser Schärfe auf, sobald beide Stimmen gleichzeitig sich in die Quint bewegen, (beim instrumentalen Satz noch stärker als beim vokalen). Daß hierbei die parallelen Einführungen, vor allem die offenen Folgen zweier reiner Quinten, immerhin etwas schärfer heraustreten wie Gegenbewegungsquinten, bewirkt keinen so großen

Unterschied, daß die letzteren ohne weiters als unbedenklich hinzustellen wären. Der Unterschied ist bei Zweistimmigkeit sogar sehr gering, jede terzlose Quint hat an sich die gleiche charakteristische Wirkung, die in der Stimmführung des harmonischen Satzes bei den verpönten Parallelen hervortritt. Von der Dreistimmigkeit an, die eine füllende Terz zu den Quinten bringen kann, ist allerdings der störende Charakter der Leere im allgemeinen nur mehr bei paralleler Bewegung vortretend (hierüber später). Man vgl. für die Zweistimmigkeit die schlechte Wirkung der Gegenbewegungs-Quinten auch im folgenden Takt, die sich von dem störenden Eindruck, wie er parallelen Quinten anhaftet, für ein musikalisches Ohr nicht so stark unterscheidet, daß man die schlechte Quintwirkung als aufgehoben ansehen könnte:

Nr. 350. (Aus einer Schülerarbeit.)



Auch im Unterricht ist es bei kontrapunktischen Schülerarbeiten eine der häufigsten Erfahrungen, daß leere, „quintige“ Wirkungen den guten Klang eines Satzes störend durchsetzen, der nach den Regeln der alten Kontrapunktlehre, wonach nur parallele Quinten zu meiden wären, korrekt gearbeitet wäre. Das musikalische Gehör ist sogar im Ganzen gegen Sätze mit vielen Leeren, wie sie die Quinten darstellen, viel empfindlicher als gegen eine hart dissonante Schreibweise. Dies zeigt auch schon eine oberflächliche Betrachtung des kontrapunktischen Satzes bei Bach. Die Gedrungenheit des Satzes, die das musikalische Gehör verlangt, liegt nur zum Teil darin, daß an hervortretenderen Stellen die Zusammenklänge die Bedeutung kraftvoller und klarer Harmonievertretungen gewinnen, sie beruht vielmehr auch wesentlich auf einer gewissen Zusammenklangsdichte, die zwischen den Linienzügen herrscht, und der die leeren Wirkungen der Quinten und Quarten entgegenstehen.

Die leere Wirkung der Quart ist im zweistimmigen Satz kaum geringer als diejenige der Quint; in paralleler wie in Gegenbewegung heben sich Quarten an sich störend ab, z. B.:

Nr. 351.



oder in Umkehrung der vorigen Beispiele:

Nr. 352



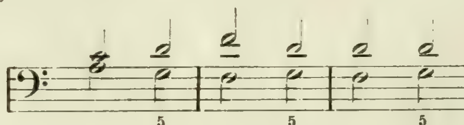
Nr. 353.



Die von der Harmonielehre her bekannte vorhaltsartige Dissonanzwirkung der Quart, welche fälschlicher Weise auch die übliche Kontrapunktlehre als Voraussetzung annimmt, tritt erst ein, wenn sich die Quart zu harmonischer Wirkung durchsetzt; analog wie bei den dissonanten Zusammenklängen. Als Zusammenklangsergebnis zwischen zwei Stimmenbewegungen ist sie zunächst von gleichartig leer klingender Charakteristik wie ihre Oktavumkehrung, die Quint.[1])

Aus diesem Grunde ist bei dem zweistimmigen Satz von der Meidung leerer Quarten und Quinten, paralleler wie in Gegenbewegung erreichter, erst allgemein auszugehen; wo sie ohne

[1]) Die Erscheinung, daß jene leere Quintwirkung in der gleichen störenden Charakteristik wie bei Parallelbewegung auch hervortritt, wenn zwei Stimmen in Gegenbewegung in die Quint treten, findet sich merkwürdiger Weise in den gebräuchlichen Lehrbüchern, die sich sonst an überängstlichen Verklausulierungen nicht genug tun können, gar nicht berücksichtigt, obwohl gerade hier spezifisch unmusikalische Wirkungen vorliegen, die in jedem guten Kontrapunkt gemieden sind. Wohl enthalten die Lehrbücher fast durchwegs den schon im „Gradus" von Fux sich vorfindenden Rat, bei der I. „Gattung" mehr unvollkommene Konsonanzen (3 und 6) als vollkommene (5 und 4, 8 und 1) zu bringen. Dennoch findet man, um nur irgendeines aufzuschlagen, in dem bekannten Lehrbuch von Dehn Takte wie die folgenden als „Musterbeispiele" angeführt (II. Aufl. S. 6):



Das sind leere Quintwirkungen, die nicht minder schlimm und aufdringlich sind als irgendwelche der verpönten Parallelen. Solchen leeren Quinten fehlt die Massivität, die der kontrapunktische Satz beansprucht.

schlechte Wirkung im kontrapunktischen Satz vorkommen, da greift eine gewisse technische Behandlungsart in ihre leere, hervorstechende Charakteristik ausgleichend ein, deren eigentümlichen Eindruck die Musiktheorie mit verschiedenen Umschreibungen wie „leer", „kahl", „hohl" — auch schlechtweg als „quintig" — zu kennzeichnen sucht [1]). Andrerseits sind jedoch auch alle diese, im folgenden auszuführenden technischen Möglichkeiten, die störende Wirkung der Leere zu überwinden, gemeinsam sowohl auf parallele wie auf Gegenbewegungsquinten anzuwenden.

Übrigens zeigt schon eine kurze Überlegung, daß der Gegensatz zwischen Parallel- und Gegenbewegung im Kontrapunkt gar nicht ohne weiters überall aufrecht zu erhalten ist; denn man hört in geschlossenen Linienzügen nicht die Folge einzelner Intervalle, sondern ganze Bewegungszusammenhänge. So betrachte man z. B. die Quint im Beispiel Nr. 367; für sich aus dem Zusammenhang gerissen, zeigt sie Eintritt in Gegenbewegung, da das e von unten, das h aus dem cis von oben kommt; in Wahrheit hört man aber die Oberstimme in der Weise zusammenhängend, daß man von der zweiten Takthälfte an die Aufwärtsbewegung empfindet, trotzdem sie nicht geradlinig verläuft und so für den Moment zwar das h von oben, für den Gesamtzug aber doch von untenher im Aufstieg

---

[1]) Die Frage nach der eigentlichen Ursache der schlechten Wirkung von Quinten ist bis heute von der Musiktheorie nicht gelöst, obwohl nahezu jede Harmonielehre Erklärungen dafür zu bringen sucht. Im Großen und Ganzen zerfallen die vielen bisherigen Begründungsversuche in zwei Gruppen, deren keine nach ihrem Grundgedanken die Bedeutung einer Lösung zu beanspruchen hat. Der eine Teil der Theoretiker sucht die schlechte Wirkung von Quintenfolgen harmonisch abzuleiten und begründet den Mißklang damit, daß bei Bewegung in Quinten beide Stimmen in verschiedenen Tonarten fortschreiten z. B. bei $\begin{smallmatrix} g & a & h & c \\ c & d & e & f \end{smallmatrix}$ die untere in C-Dur, die obere in G-Dur; diese Erklärung ist schon deswegen hinfällig, weil sie ebenso auf Terzen- oder Sextenparallelen zutreffen würde. Eine andere Begründung geht davon aus, daß die Quint nächst der Oktave die vollkommenste Konsonanz sei und man daher Stimmen in Quinten noch nicht in genügendem Maße als zwei Stimmen sondere; auch diese Erklärung ist von Grund auf verfehlt; denn was an den Quinten stört, ist nicht das Unauffällige, sondern im Gegenteil die stark hervorstechende charakteristische Eigenart ihres Klanges. Vgl. S. W. Ambros „Zur Lehre vom Quintenverbote" (Leipzig 1859) und Wilh. Tappert, „Das Verbot der Quinten-Parallelen" (Leipzig 1869). Wilh. Rischbieter, „Die verdeckten Quinten" (Hildburghausen 1882). Ferner Th. Uhlig, „Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten" und Riemann, „Präludien und Studien" (1896).

gegenüber dem a eintreten läßt. — Ein anderes von zahllosen Beispielen dieser Art zeigt z. B. der in Nr. 365 angeführte Takt. Ist dort die Quint in Parallel- oder Gegenbewegung erreicht? Dem engsten, äußeren Notenbilde nach läge zweifellos die letztere vor, indem das g der Oberstimme von a aus abwärts kommt; in Wirklichkeit hört man ebenso stark ihren Eintritt als parallel, da man nach dem ganzen linearen Zusammenhang in der Oberstimme vorwiegend die Aufwärtsbewegung aus dem c ins g, wenn auch in einer weiten Schlinge über das a heraus, hören kann. Da hier in charakteristischer Weise verschieden zu hörende Linienzusammenhänge ineinanderspielen, ist eine Unterscheidung, welches Moment stärker hervortritt, kaum mehr zu treffen, wie in sehr vielen Einzelfällen, aber sie bleibt für die technische Behandlungsweise auch bedeutungslos, da nach der hier durchgeführten Theorie die Unterscheidung zwischen Gegenbewegungs- und parallelen Quinten (oder Quarten) ohnedies in Wegfall kommt. Solche Erscheinungen wie die eben angeführten können zudem besonders deutlich dartun, wie unzulänglich die gebräuchliche Lehre die ganze Quintenerscheinung anfaßt.

Eine historisch überkommene Stileigentümlichkeit, an der Bach noch festhält, verlegt beabsichtigte Wirkungen mit der leeren Quint an bestimmte Einschnitte in der musikalischen Form; ebenso wie zu Anfang eines Satzes der erste Zusammenklang zwischen beiden Stimmen gewöhnlich im Intervall einer Quint (oder auch einer Oktav) erfolgt, so besteht eine typische Formel für den Ausklang eines Satzes darin, daß die Stimmen unison oder in der Oktave schließen und daß das vorangehende, vorletzte Intervall eine leere Quinte ist. Die leere Quintwirkung ist an solchen Stellen geflissentlich nicht vermieden, sie hat sich als ein historisches Stilmerkmal festgesetzt und hat natürlich nichts mit dem Wesen des zweistimmigen Satzes an sich zu tun.

Hierbei versieht Bach den oberen Ton der leeren Quint regelmäßig mit der Figur eines Pralltrillers (oder ähnlichen Trillerfiguren), die sich an diesen erstarrten Schlußformeln vielleicht gerade zur Verdeckung des hohlen Quintklanges durch Umspielung mit der Sext festgesetzt haben mag. Diese Formeln finden sich in nahezu allen Werken Bachs nicht nur beim letzten Ausklang eines Satzes, sondern auch bei Teilabschlüssen innerhalb der formalen Anlage, z. B. bei dem Abschluß des ersten Teiles mit der Dominante, bei der scharf herausgehobenen Wendung in die Parallele usw. In formaler Hinsicht führen daher diese Reste alter Schreibweise zu der Erscheinung, daß die klangliche Massivität, welche den musikalischen Satz beherrscht, sich gegen den Ausklang (oder Teilausklang) zu verdünnt, über die leere Quint ins Unison, ebenso wie sie sich umgekehrt mit dem Anfang erst über die Quint verdichtet. Die historischen Wurzeln dieser Stileigentümlichkeit reichen bis zu den ältesten Versuchen mehrstimmiger Schreibweise zurück, die vom Zusammenklang der vollkommenen Konsonanzen ihren Ausgang nahmen.

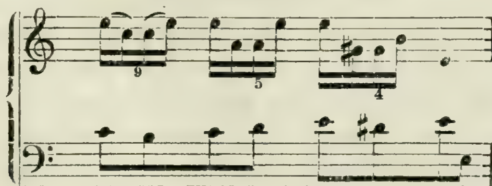
Allgemeinste Zusammenklangsverhältnisse bei der zweistimmigen Linienverknüpfung.

Daß ferner offene Oktavenparallelen zwischen zwei Linien nicht eintreten dürfen, versteht sich von selbst, aus dem gleichen Grunde, der ihrem Auftreten im harmonischen Satz entgegensteht: die Identität der beiden Linienfortschreitungen, die bei offenen Oktaven vorliegt, hebt die Zweistimmigkeit auf.

Von der als negativ gekennzeichneten Einstellungsweise, d. h. soweit es zunächst auf die bloße Frage des reibungslosen Linienverlaufs ankommt, sind also diese beiden erwähnten Gruppen von Zusammenklangsergebnissen zunächst auszuschließen, parallele Dissonanzen, wie parallele und Gegenbewegungs-Quinten und -Quarten, da sie im allgemeinen und an sich von störender Wirkung, d. h. soweit nicht eine Technik vorliegt, welche diese mildert oder aufhebt. Beide Gruppen sind im folgenden, so verschieden die Charakteristik der Klangleere von der Schärfe bei parallelem Dissonanzeintritt, als „Unebenheiten" oder „Reibungen" in gemeinsamer Zusammenfassung bezeichnet. Mit ihrer Meidung muß zunächst, als einer Norm, begonnen werden; freilich ist hiervon zu einer Technik vorzuschreiten, welche auch diese Knotenbildungen zu lösen und zu überwinden vermag, ebenso wie die Harmonielehre dazu gelangt, die anfänglich und an sich bedenklichen Stimmführungserscheinungen durch gewisse technische Behandlung dennoch mehr und mehr zu ermöglichen und sogar gute Wirkungen aus ihnen zu ziehen.

Sämtliche dieser Zusammenklangsintervalle, sowohl Quinten und Quarten als die Dissonanzen der Sekunden (Nonen) und Septen, sind demnach unbedenklich, wenn Seitenbewegung vorliegt, einerlei ob nun der Ton der einen Stimme als gehaltener Wert beim Eintritt des Zusammenklangs schon festliegt, oder ob er die neu anschlagende Wiederholung eines vorangehenden Tones darstellt, z. B.:

Nr. 354. Aria variata für Klavier:



Daß unser musikalisches Gehör unter den Zusammenklangserscheinungen, durch welche zwei Linien hindurchfließen können, eine bestimmte Auslese trifft, daß Dissonanzen in parallelem Auftreten als unmusikalisch empfunden werden, während sie in Gegenbewegung den zweistimmig-melodischen Fluß nicht stören, daß für uns der Eindruck von Quinten und Quarten etwas Unangenehmes trägt, das sind merkwürdige, empirische psychologische Erscheinungen, die für die kontrapunktische Linientechnik grundlegend sind. Solche Intervalle, in denen sich die Linien berühren, kommen also hier zunächst nicht hinsichtlich ihrer harmonischen Bedeutung (als Teile von Dreiklängen) in Betracht, sondern hinsichtlich ihrer unmittelbaren Wirkung als Zusammenklangsergebnisse, durch welche zwei Linien gleiten und ihnen entspricht auch eine andere technische Behandlungsweise als solchen Intervallen, die als Akkordteile, also rein harmonisch, zu fassen sind.

Bei dieser Wirkung spielt sowohl eine gewisse Verschmelzungsdichte der Intervalle mit, als die Bewegungsart, in der diese erreicht sind. Gleichzeitige Linien bewegen sich am ungehemmtesten in einer mittleren Dichte, die zwischen den zu großen Härten paralleler Dissonanzen und den vom Gehör gleichfalls als unmusikalisch abgelehnten, zu dünnen Verschmelzungen eines an leeren Intervallen reichen Satzes liegt. Bei parallelem Eintritt, der den besonderen Charakter der Intervalle am stärksten heraushebt, sind wir gegen Zusammenklänge am empfindlichsten, bei Seitenbewegung, die eigentlich nur halbe Bewegung beim Intervalleintritt darstellt, bloß die Bewegung einer Stimme, am unempfindlichsten.

Alle übrigen Intervalle stellen an sich, als Zusammenklangsergebnisse zwischen den Linien, soweit also noch nicht hereinspielende harmonische Rücksichten in Betracht gezogen werden, die ihre Wirkung beeinflußten, keine Unebenheiten und Reibungen, dar, einerlei ob sie in paralleler, Gegenbewegung oder Seitenbewegung eintreten. Die Intervalle, die weitaus am häufigsten zwischen den Linien eines zweistimmigen Satzes erscheinen, sind die Terzen und Sexten; ihr Verschmelzungsgrad kann als die durchschnittliche Dichte bezeichnet werden, die im zweistimmigen Kontrapunkt herrscht. Große Strecken, oft nahezu ganze Sätze bei Bach weisen fast ausschließlich, natürlich in reichem Wechsel, ein Zusammentreten der Stimmen in Terzen und Sexten auf. Dies ist besonders dann der Fall, wenn auf längere Strecken zwei Stimmen

in gleichmäßigen Werten verlaufen, so daß sie Ton für Ton in Zusammenklänge treten; nur ist in solchem Falle auf konstanten Wechsel zwischen Terzen und Sexten zu achten; denn eine gleichmäßige längere Führung in Terzen allein oder in Sexten allein würde der grundlegenden formalen Forderung widersprechen, wonach in der Satzanlage die beiden Stimmen in der Zeichnung sich voneinander abheben sollen. Die bloße Ergänzung einer Stimme durch eine durchgängig in gleichem Abstand, mithin auch in gleicher Gestaltung verlaufende zweite Stimme ist kein Kontrapunkt, sondern widerspricht geradewegs dem kontrapunktischen Empfinden. Insbesondere ist es hierbei die Forderung einer Durchkreuzung der Linienhöhepunkte, die einer längeren Kette der gleichen, parallelen Intervalle entgegensteht. Soweit mithin eine solche Parallelbewegung in Sexten und Terzen unter gleichmäßiger rhythmischer Fortschreitung beider Stimmen in Betracht kommt, ist daher ein Satzbild wie das folgende, mit stetigem Wechsel von Terzen (Dezimen) und Sexten, typisch:

Nr. 355. Aus einer Fuge für Klavier in A-Dur:



Vgl. auch Nr. 346. Natürlich ist aber Beschränkung auf diese beiden Intervalle allein nicht geboten.

Aber auch wenn man nicht einen solchen Fall, wo die Linien mit allen ihren einzelnen Tönen in Zusammenklänge treten, vor Augen hat, sind zum größten Teil die Intervalle, in denen zwei Linien sich berühren, einerlei in welcher Bewegungsart, die kompakten Zusammenklänge der Terzen und Sexten.

Unbedenklicher als die Quarten und Quinten sind im zweistimmigen Satz die Oktaven oder das gelegentliche Zusammentreffen der Stimmen in einer Prim (soweit nicht offene Parallelen vorliegen); keinesfalls sind diese beiden Intervalle wie Quarten oder Quinten infolge ihres spezifischen Klangcharakters an sich bedenklich, da ihnen jenes hervorstechende, in eigentümlicher Trockenheit sich abhebende Moment fehlt. Allerdings sind sie

keineswegs, wie die kompakten Terzen und Sexten, geeignet, eine füllende Wirkung hinsichtlich der vertikalen Satzverhältnisse hervorrufen und es ist klar, daß ein häufigeres Zusammentreffen der Stimmen in Oktaven oder Primen, welches nicht zu voller Setzweise beitragen kann, zu meiden ist, namentlich an betonten Stellen, wo naturgemäß am ehesten Hebung zu vollem Klang zu erstreben ist.

Daß auch das Intervall des sogenannten Tritonus (übermäßige Quart oder verminderte Quint) als Zusammenklangsergebnis zwischen zwei zusammenfallenden Linientönen vollkommen unbedenklich ist, verdient bei der altgewohnten Scheu, mit welcher er heute noch von den meisten Lehrbüchern ins Auge gefaßt wird, besonders betont zu werden. Der Tritonus ist in jeder Bewegungsart zwischen den Stimmen möglich, seine weiche Verschmelzung erträgt ohne weiteres auch offene Parallelen. Die Bedeutung des Tritonusverbots in historischer Hinsicht gehört nicht hierher; aber die allgemeine Ängstlichkeit gegenüber dem Tritonus in der Technik des vollentwickelten Kontrapunkts stellt ein Stück musikalischen Aberglaubens dar. Er findet sich bei Bachs zweistimmigem melodischen Kontrapunkt als Zusammenklangsergebnis auf Schritt und Tritt.

Die Zusammenklangsbedingungen für den kontrapunktischen Satz sind allerdings bei verschiedenen Instrumenten etwas differenziert; die empfindlichsten Klangbedingungen weist mit seiner Härte der Klaviersatz auf, von dem im Studium des Kontrapunkts aus den erwähnten Gründen besser auszugehen ist wie von der vokalen Schreibweise, an welche die übliche Kontrapunktlehre anknüpft. In der Harmonielehre ist dies auch deshalb wohlbegründet, weil hier der Vokalsatz die empfindlichsten Klangverhältnisse, mithin die strengsten Einschränkungen für den Anfangsunterricht bietet. Im Kontrapunkt ist dies nicht der Fall, da der bedeutend weichere Vokalsatz viele Härten und Reibungen verschmilzt, die im trockeneren Klang des Klaviers hervortönen; schon bei den leeren Quinten und Quarten würde sich dies zeigen, die im Vokalsatz eine viel geringere Unebenheit bilden. Der Vokalsatz erfordert zunächst bedeutendere Einschränkungen hinsichtlich der Stimmumfänge; aber bei Studierenden, die von der Harmonielehre her kommen, bildet, wie auch hier zu betonen ist, die anfängliche Schwierigkeit nicht die Neigung zu einem Überschreiten melodischer Bewegungsfreiheit, sondern im Gegenteil eine ängstliche Gehemmtheit gegenüber kühner ausgreifenden Linienentwürfen. Überdies bietet der vokale Satz nie eine so

scharf ausgeprägte lineare Polyphonie wie der instrumentale; die vokale Polyphonie ist sinnlicher, sie liebt das stetige Einsinken der Einzelstimme in volle akkordliche Wirkungen. Ähnliches liegt, wenn auch nicht in so starkem Maße, auch beim Bläsersatz vor; überall, wo menschlicher Atem an der Tonerzeugung beteiligt ist, ergibt sich eine Tendenz zu einem Aufgehen in der sinnlicheren, harmonisch gerundeten Schreibweise.

Zudem kommt ein zweistimmiger, unbegleiteter vokaler Kontrapunkt bei Bach kaum vor, höchstens gelegentlich auf kurze Strecken, wo zwei Singstimmen allein erklingen; die kontrapunktisch gearbeiteten Duette sind begleitet, sei es durch akkordlichen, oder durch einen selbst kontrapunktisch gearbeiteten Satz, und das bedingt sofort andere Art und andere Maße der Rücksichtnahme auf die Zusammenklangserscheinungen. Hierzu kommt bei kontrapunktischen Studien noch der einfache praktische Vorteil, daß im Gegensatz zur vokalen Polyphonie der polyphone Satz für Klavier immer auch darzustellen und seinem Klang nach zu erproben ist. Überhaupt ist neben der Orgel das Klavier das eigentliche Bereich des linearen Kontrapunkts geworden.

Die erste, grundlegende und, wie man auch sagen kann, die primitivste Entwicklung eines zweistimmigen Kontrapunkts besteht demnach darin, daß zunächst mit dem Entwurf zweier kombinierter Linien begonnen und als erstes Ziel vorerst festgehalten werde, wie überhaupt diese gleichzeitig möglich und im Hinblick auf die übergreifenden vertikalen Zusammenklangserscheinungen durchzusetzen sind. Freilich ist dies ein noch nicht vollendetes, aber das Anfang und Grundlage darstellende Stadium kontrapunktischer Satzanlage, und je weiter die Beherrschung kontrapunktischer Technik fortschreitet, desto mehr erschließt sich diese dem Eindringen harmonischer Satzwirkungen, aber immer in der Weise, daß die linear gerichtete Anlage festgehalten wird und das Harmonisch-Akkordliche stets das sekundäre Moment bleibt. Damit, daß die erste Berücksichtigung der Vertikalerscheinungen zunächst da einsetzt, wo sie in schlechten Wirkungen vorspringen und sich gegen den glatten Linienverlauf spreizen, ist zu ihnen die Einstellung gewahrt, welche als negativ zu kennzeichnen war.

Von solcher anfänglich geringer, nur die Störungen fernhaltender Berücksichtigung der Vertikalerscheinungen gehen wir also nicht aus, um Klangwirkungen zu verdrängen, sondern um uns auf

die Linienauswirkung, den Kern der Satzanlage zu konzentrieren (analog wie die Harmonielehre von der Ausscheidung störender Stimmfortschreitungen erst zur Hebung des Satzes durch positive melodische Wirkungen vorschreitet). Wir gehen mithin von der denkbar lockersten Stimmenverbindung aus und erstreben zuerst eine von allen Hemmnissen möglichst gelöste Linienkontrapunktik. Grundgehalt der kontrapunktischen Schreibweise ist die lineare Kraftdurchsättigung im Gegensatz zur akkordlichen Klangdurchsättigung bei der harmonischen Schreibweise.

Daß es nichtsdestoweniger auch schon bei dem ersten Stadium kontrapunktischen Arbeitens nicht sein Bewenden damit haben kann, zwei Linien zusammenzuzwängen, wie es nur überhaupt zu ermöglichen ist und ohne alle Einfügung in harmonisch erfühlte Zusammenklänge an den hervortretenden gleichzeitigen Linienpunkten, versteht sich für jeden Musiker von selbst, auch wird bei Studierenden, die bereits die Harmonielehre beherrschen, stets von selbst bis zu gewissem Grade ein bestimmtes Harmoniegefühl bei der Linienverspinnung auf ein kraftvolles Hereinspielen akkordlichen Empfindens hinwirken, derart, daß schon von der ersten Konzeption an harmonisches und melodisches Empfinden ineinander fließen (analog wie schon beim Entwurf der einstimmigen Linien); je weniger eine die Zusammenklänge erst hinterher, nach dem ersten Entwurf ausgleichende Berücksichtigung der Harmonik in Betracht kommen muß, desto besser ist es [1].

[1] Unter Zugrundelegung der ausgeführten allgemeinsten Zusammenklangsbedingungen, zunächst unter Meidung paralleler Sekunden oder Septen und der in Parallel- oder Gegenbewegung eintretenden Quinten oder Quarten, können auch im Unterrichtsgang bereits die ersten Übungen in der Kombination zweier Linien im Rahmen kleiner kontrapunktischer Formen einsetzen, wenn sowohl die Technik der einstimmigen Linie erarbeitet, als auch ein bestimmtes formales Gefühl für die innere Satzanlage der Polyphonie gewonnen ist. Von hier aus kann hernach, im Einklang mit den weiteren Ausführungen, allmählich zur Technik möglichster Überwindung aller zuerst zu meidender Zusammenklangshemmungen vorgeschritten werden.

Zweites Kapitel.

Zur Technik der Zweistimmigkeit.

Überwindung der Satzunebenheiten durch bestimmte harmonische Verhältnisse zwischen den Zusammenklängen.

Indem sich aber die Kontrapunktik auf dieses Ziel der Durchsetzung gleichzeitiger Linienzüge konzentriert, muß sie zunächst weiter nach einer Technik streben, welche die melodischen Entwicklungen möglichst über jederlei, auch über die zunächst störend wirkenden Zusammenklangserscheinungen hinüberträgt, und daher eine technische Behandlungsweise ins Auge fassen, bei der die Linien auch jene ursprünglichen Reibungen zu überwinden vermögen, von deren Meidung zuerst auszugehen war. Sowohl die parallelen Dissonanzen als die in paralleler oder in Gegenbewegung berührten Quinten und Quarten können unter gewissen Umständen, die im folgenden unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen sind, ihre hervortretende, ungünstige Wirkung verlieren.

Die erste Möglichkeit, sie abzuschwächen, beruht in der Andeutung erhöhter akkordlicher Wirkungen, die ihren spezifischen störenden Klang zu verschmelzen und zu verdecken vermögen.

Folgen aufeinander zwei Zusammenklänge, welche ein und demselben leichtverständlichen Akkordgebilde angehören, so entsteht damit bereits ein intensiveres Hereinwirken einer harmonischen Erscheinung. Daher kann eine Quinte oder Quart, einerlei ob in paralleler oder Gegenbewegung, unbedenklich eintreten, wenn der letzte ihr vorangehende Zusammenklang mit der Quinte oder Quart selbst zusammen einem einfachen Akkord angehört. Damit tritt bereits eine füllende Wirkung ein, welche die Leere des harten Quint- oder Quartklanges ausgleicht. Dies gilt wie alle folgenden Ermöglichungen von Quinten und Quarten in gleicher Weise für parallelen oder in Gegenbewegung erfolgenden Eintritt dieser Intervalle. Die einfachsten Fälle dieser Art bestehen darin, daß die beiden aufeinanderfolgenden Zusammenklänge dem gleichen Dur- oder Molldreiklang angehören; wie schon aus einem einfachen Schema ersichtlich, sind in solchem Zusammenhange Quinten oder Quarten von keiner störenden leeren Wirkung mehr:

Auch in Parallelbewegung sind solche Quinten und Quarten unbedenklich:

Dasselbe liegt wie bei Dur- und Molldreiklängen auch bei *Septakkorden* oder überhaupt bei einfach verständlichen Harmonien vor, denen aufeinanderfolgende Zusammenklänge angehören können. Es genügt schon, wenn der Quint oder Quart ein einziger Zusammenklang vorausgeht, welcher sich mit ihr zu einem einfachen Akkord ergänzt, z. B.:

Die schlechte Wirkung solcher Quinten und Quarten ist dann durch die in den zweistimmig-melodischen Satz hereinspielende, auffüllende und mildernde harmonische Wirkung aufgehoben (wie übrigens auch, und zwar aus dem gleichen Grunde, im *harmonischen* Satz Quintenparallelen unbedenklich sind, die bei Stimmenfortschreitungen innerhalb ein und desselben Akkordes entstehen[1]).

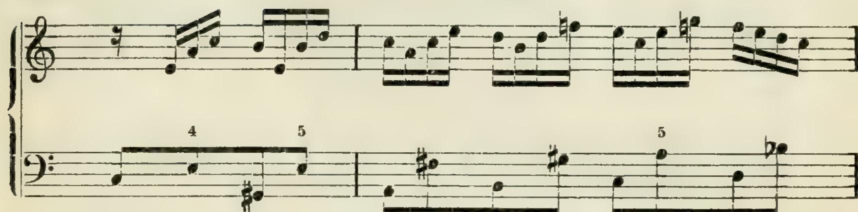
Bachs zweistimmiger Kontrapunkt zeigt zahllose Fälle dieser Art, z. B.:

[1] Es versteht sich von selbst, daß die leere Wirkung von Quinten und Quarten ohne weiteres behoben sein kann, wenn zu zwei kontrapunktisch geführten Stimmen eine Begleitung in Akkorden noch hinzutritt, z. B. zu zwei kontrapunktisch geführten Violinstimmen eine Continuo-Begleitung. Durch diese können immer auch die Härten paralleler Dissonanzen mildernd beeinflußt sein. Hier ist von einem Satz die Rede, den ausschließlich zwei kontrapunktische Stimmen bestreiten.

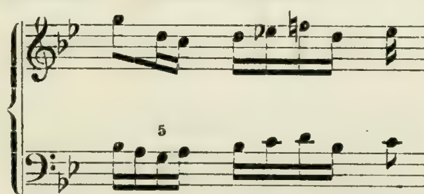
Nr. 356. Invention G-Dur:



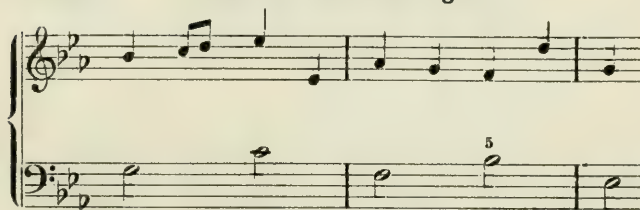
Nr. 357. Invention A-Moll:



Nr. 358. Invention G-Moll:



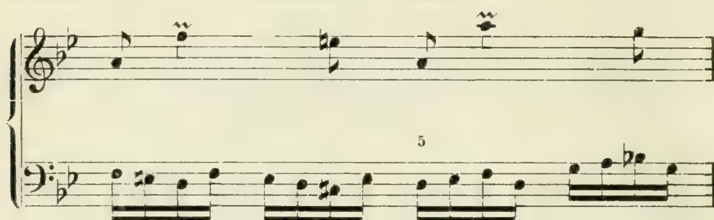
Nr. 359. Sonate in C-Moll für Orgel:



Daß äußere Bild zeigt hierbei die aufeinanderfolgenden Zusammenklänge als Teile eines Akkordes (im letzten Fall z. B. ergänzt sich die Quinte mit dem vorangehenden Zusammenklang zum Septakkord b-d-f-as). Nur darf auch diese Erscheinung nicht zur falschen Grundeinstellung verleiten, diese Akkorde als das Primäre, die Satzgrundlagen anzusehen, statt sie aus dem Hereinspielen geschlossener harmonischer Formen zu verstehen, welche die melodisch konzipierte Zweistimmigkeit überstreichen.

Nicht nur wie in den vorangehenden Beispielen der letzte, unmittelbar vorangehende Zusammenklang, sondern auch in größerem Zusammenhang die Harmonie des ganzen Taktes oder einer geschlossenen Partie wirkt oft füllend und ausgleichend auf eine Quinte oder Quarte des zweistimmigen Satzes, z. B.:

Nr. 360. Invention in G-Moll:



(Die Quinte $\frac{a}{d}$ im D-Molltakt, trotzdem zwischendurch kurz die Dominante $\frac{e}{cis}$ angetönt wurde).

Nr. 361. Menuet:



Nr. 362. Ital Konzert:

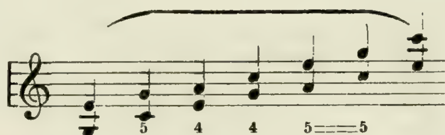


Eine solche ausgleichende und mildernde Wirkung zweistimmiger Quinten und Quarten entsteht wie bei der Aufeinanderfolge zweier

Zusammenklänge desselben Akkords auch dann, wenn die Quinte oder Quart mit dem vorangehenden Zusammenklang im Verhältnis eines Parallelklanges steht, also wenn die Quint oder Quart Mollparallele des vorangehenden, einem Durklang angehörigen Intervalls ist (z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{a}$ nach $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{c}$), oder Durparallele nach dem Intervall eines Mollklangs (z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{g}$ nach $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{c}$). Wie folgendes Schema zeigt, sind bei konstanter Bewegung zwischen einem Tonika- und Parallelklang zweistimmige Quinten oder Quarten nicht mehr von schlechter Wirkung:



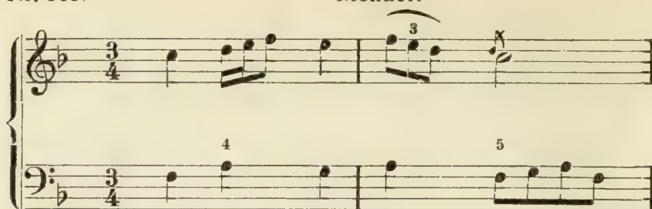
Dieselbe füllende Ausgleichswirkung tritt auch bei Parallelbewegung ein:



Wie diese Zusammenklangsfolge zeigt, sind hierbei sogar (bei =) offene Quintenparallelen ohne schlechte Wirkung. Wie bei der Folge von Intervallen ein- und desselben Akkords sind es auch hier die vorangehenden Töne, die in das leere Quint- oder Quartintervall füllend hineinklingen. (Diese Erscheinung der ausgleichenden und verschmelzenden Wirkung bei den Zusammenklangsfolgen im Verhältnis von Tonika und Parallele ist im Grunde nur ein Spezialfall des früheren Gesetzes von Zusammenklangsfolgen innerhalb des gleichen Akkords, indem ein Durklang mit seiner Parallele zusammen das Bild eines Septakkordes ergibt, z. B. a-c-e-g).

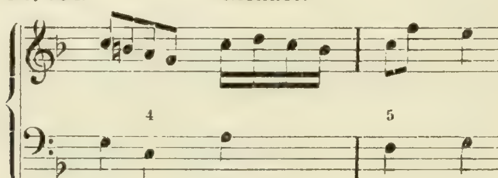
Beispiele aus Bachs zweistimmigem Kontrapunkt:

Nr. 363. Menuet:



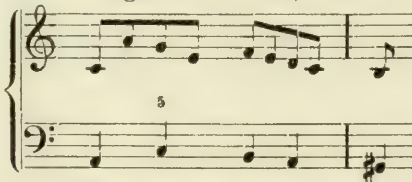
(Die Quarte $\begin{smallmatrix}d\\a\end{smallmatrix}$ nach dem der Durparallele angehörigen Zusammenklang $\begin{smallmatrix}c\\f\end{smallmatrix}$; die Quinte im zweiten Takt liegt mit dem vorangehenden Zusammenklang im gleichen Akkord).

Nr. 364. Menuet:



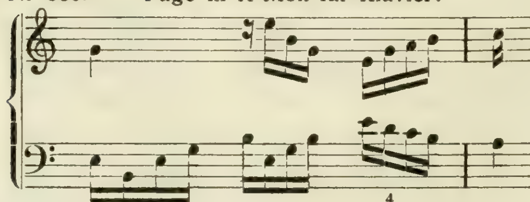
(Die Quarte $\begin{smallmatrix}a\\e\end{smallmatrix}$ nach $\begin{smallmatrix}c\\g\end{smallmatrix}$; die Quinte des zweiten Takts liegt mit dem vorangehenden Zusammenklang in der gleichen Dreiklangsharmonie).

Nr. 365. Engl. Suite in A-Dur, Bourrée II.



(Die Quinte $\begin{smallmatrix}g\\c\end{smallmatrix}$ nach $\begin{smallmatrix}c\\a\end{smallmatrix}$.)

Nr. 366. Fuge in A-Moll für Klavier:



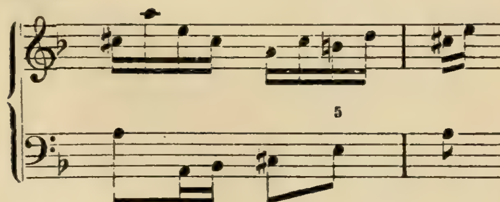
Eine weitere, durch hereinspielende harmonische Wirkung bedingte Ermöglichung leerer Quinten und Quarten im zweistimmigen Satz liegt dann vor, wenn diese zu vorangehenden Zusammenklang in d o m i n a n t i s c h e m Verhältnis stehen, z. B. wenn einer Quint $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{g}$ das Intervall $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{es}{c}$ vorangeht. Solche dominantische Quinten oder Quarten entsprechen der auch im harmonischen Satz vorkommenden Erscheinung der sogenannten „Hornquinten“. Der Name rührt daher, daß solche Quinten besonders für den Hornsatz (mit den einfachen Naturtönen des Hornes) typisch sind. In der Harmonielehre besteht die Erscheinung der „Hornquinten“ darin, daß von zwei Stimmen die obere vom Grundton über die Sekund zur Terz, die untere von der Terz über die Quint zur Oktav fortschreitet, z. B. . Solche Quintenparallelen gelten im vierstimmigen harmonischen Satz von Alters her als unbedenklich.

In den zweistimmigen kontrapunktischen Satz spielt die gleiche Wirkung herein und kann in viel freierer Weise zur Ermöglichung leerer Quinten oder Quarten führen; es genügt, wenn diese zu dem v o r a n g e h e n d e n Zusammenklang die Dominante darstellen; dann ist die störende leere Wirkung bereits aufgehoben; der ihnen nachfolgende Zusammenklang braucht nicht wieder der Tonika anzugehören. Dies gilt in gleicher Weise von Quinten wie auch von Quarten, sowohl bei Gegenbewegung, als bei Parallelbewegung. Im folgenden ist der einfachen Kennzeichnung halber auch hier von „H o r n quinten“ oder „H o r n quarten gesprochen.

Sie finden sich in Bachs Kontrapunkt ungemein häufig:

Italienisches Konzert:

Nr. 367.



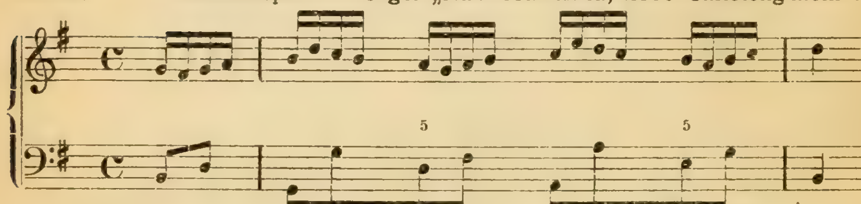
(Die Quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{h}{e}$ nach dem $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{cis}$.)

Nr. 368. Choralvariation in C-Moll für Orgel:



(Die Quinte $\frac{c}{f}$ nach dem Zusammenklang $\frac{b}{d}$.)

Nr. 369. Choralvorspiel für Orgel „Nun freut Euch, liebe Christeng'mein":



(Die beiden Quinten in dominantischem Verhältnis zum vorangehenden Viertel.)

Nr. 370. Toccata in F-Dur für Orgel:

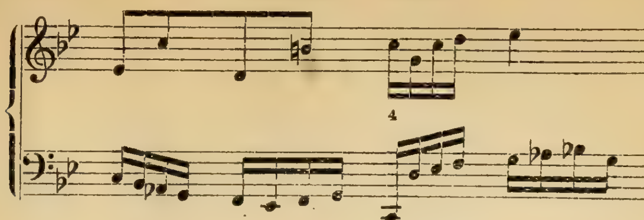


(Die Quarte $\frac{g}{d}$ nach dem Zusammenklang $\frac{c}{e}$.)

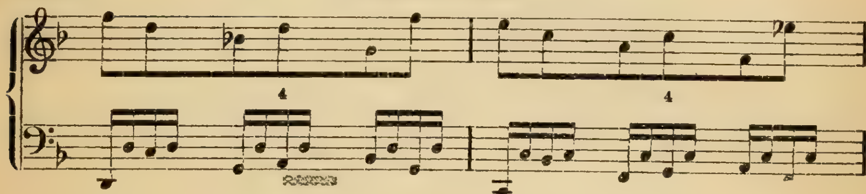
Nr. 371. Fantasie aus der III. Partite:



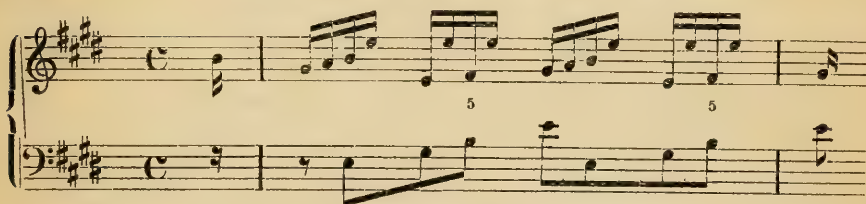
Nr. 372. Invention in G-Moll:



Nr. 373. Invention F-Dur:

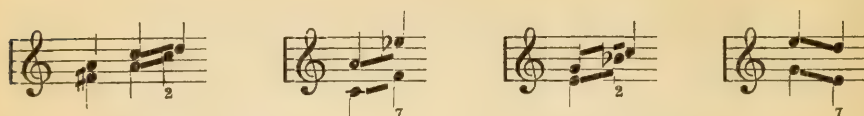


Nr. 374. Allemande aus der franz. Suite in E-Dur:

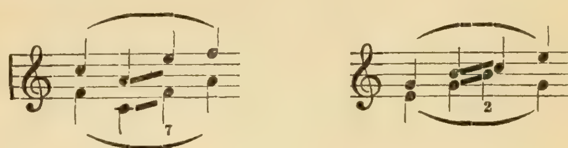


Ebenso wie die leere Quinten und Quarten können aber auch die parallel eintretenden Dissonanzen im zweistimmig melodischen Satz ihren störenden harten Effekt durch hereinspielende harmonische Wirkung verlieren und ermöglicht werden, wie überhaupt alle hier und im folgenden durchgeführten technischen Mittel zur Behebung von Unebenheiten im Zusammenklang zwischen zwei Linien in gleicher Weise für die Reibungswirkung parallel eintretender Dissonanzen wie für die leeren Quint- und Quartwirkungen Geltung haben. So vermag vor allem das Auftreten einer parallelen Dissonanz gemildert zu werden, indem der ihr vorangehende Zusammenklang sich mit ihr zu einem leicht verständlichen dissonanten Akkord

ergänzt; besonders bei Ergänzung zu Dominantseptakkorden ist dies der Fall, aber auch bei anderen Septakkordformen. Dies zeigt bereits das einfache Anschlagen solcher paralleler Dissonanzfortschreitungen für sich:



Auch die bedeutend schärferen parallelen kleinen Sekunden oder großen Septen können bei entsprechender deutlicher, durch vorangehende Zusammenklänge hervorgerufener akkordlicher Ausgleichswirkung soweit gemildert werden, daß sie im Stimmenverlauf ermöglicht werden, wenn auch im zweistimmigen Satz ihr paralleler Eintritt seltener ist:

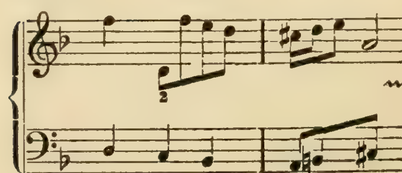


Beispiele aus Bachs Kontrapunkt:

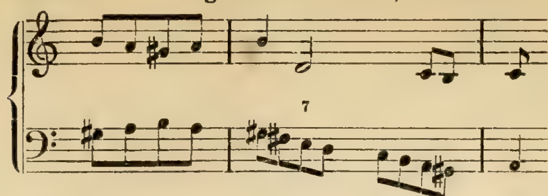
Nr. 375. Allemande aus der I. Partite für Klavier:



Nr. 376. Menuet:



Nr. 377. Engl. Suite in A-Dur, Bourrée II.:



Auch solche parallel eintretende Septen und Sekunden, die im Verhältnis zum vorangehenden Zusammenklang dominantisch verstanden werden, also Dissonanz-Parallelen nach Art der „Hornquinten“ und -Quarten, kommen vereinzelt bei Bach vor, z. B.:

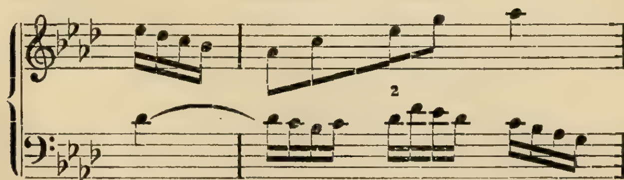
Nr. 378. Courante aus der V. Partite:



Der parallele Eintritt von $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{d}$ nach G-Dur-Intervallen ist durch akkordlich-dominantische Wirkung (d-fis-a-c) gemildert.

Ebenso im folgenden Beispiel die parallele Dissonanz $\genfrac{}{}{0pt}{}{es}{des}$, als Dominant (es-g-b-des) von As-Dur verständlich:

Nr. 379. Invention in F-Moll:



Auch bei ausgesprochenen harmonischen Kadenzwirkungen (wie sie hauptsächlich bei Abschlüssen oder Teilabschlüssen eines

kontrapunktischen Satzes eintreten) kann eine Quint, auch ohne sich mit dem vorangehenden Zusammenklang zu einem Akkord zu ergänzen, so deutliche und starke akkordliche Wirkung gewinnen, daß der Eindruck der Leere damit übertönt wird, z. B.:

Nr. 380. Toccata und Fuge in G-Moll für Klavier (aus der Toccata):

B . . . IV . . V . .

. . I IV . . V . . . I

Die Quinte entsteht hier innerhalb eines von zwei zu zwei Takten stark hervortretenden kadenzierenden Abschlusses von Unterdominant, Dominant und Tonika. Dadurch entsteht der volle Klang des Quintenintervalls, das eine ganze Harmonie andeutet. Die Deutlichkeit der Kadenzwirkung vermag die Quinte bis zur Konsistenz eines ganzen Akkordes zu steigern und aufzufüllen.

Überwindung der Satzunebenheiten durch Leittonspannung und Chromatik.

Alle diese technischen Erscheinungen, welche die zwischen den melodisch verlaufenden Stimmen störend eintretenden Reibungen und Härten gewisser Zusammenklänge zu mildern und aufzuheben vermögen, beruhten auf h a r m o n i s c h e n Wirkungen und stellten damit bereits Beeinflussungen des mehrstimmig melodischen Verlaufs,

des linear angelegten Satzes, durch die ihn durchkreuzenden vertikal-akkordlichen Erscheinungen dar. Die hereinspielenden akkordlichen Wirkungen, welche nach der Satzanlage als das Sekundäre zu bewerten sind, waren daher bereits ausgenützt, um in bestimmter, technisch verwerteter Weise in den zweistimmig-linearen Verlauf einzugreifen; aus der Erhöhung ihrer Intensität, wie sie durch Zusammengehörigkeit und gegenseitige Ergänzung aufeinanderfolgender Zusammenklänge entstanden war, war die ausgleichende, die Reibungen zu weicherem Klangeindruck verschmelzende Wirkung gewonnen.

Aber auch nach anderem, hierzu gegensätzlichem Prinzip ist es möglich, an die Überwindung der ursprünglich und an sich störend als Reibungen empfundenen Zusammenklänge heranzutreten, um die ursprünglichen Beschränkungen zu erweitern. Wie nämlich dort Erhöhung der vertikalen Wirkungen vorlag, so kann auch umgekehrt durch Erhöhung der linearen Intensität eine an sich störende Zusammenklangsunebenheit gemindert oder aufgehoben werden. Denn durch eine besondere Steigerung der melodischen Energie einer oder beider Stimmen erfolgt eine Ablenkung von der Zusammenklangserscheinung mit ihrer normaler Weise störend hervorspringenden Charakteristik. Ist es z. B. möglich, eine leere Quint oder eine hart parallel eintretende Dissonanz in solcher Weise zwischen zwei nebeneinander strömenden Stimmen entstehen zu lassen, daß an der Stelle ihres Eintretens sich eine besonders erhöhte melodische Spannkraft im Stimmenverlauf entwickelt, so vermag diese die Reibung jenes Zusammenklangs zu überwinden, indem sie das musikalische Hören auf sich konzentriert und es gar nicht bis zur Empfindung der herausstechenden Leere oder Härte kommen läßt. Der melodische Zug trägt über das zwischen den Stimmen auftretende vertikale Zusammenklangsergebnis hinüber. Hierbei ist aber vor allem an die Erscheinungen der melodischen Energie, der inneren linearen Spannungen, weniger an den Einfluß des rhythmischen Zeitmaßes, der Schnelligkeit der Bewegung, zu denken.

Während daher bei den bisher dargelegten, auf dem Hereinspielen harmonischer Wirkungen beruhenden technischen Erscheinungen, welche auf die Ermöglichung ursprünglicher Reibungen im Stimmenverlauf abzielen, eine Zusammenfassung von Vertikalergebnissen zu gemeinsamer, dem Akkordlichen sich nähernder Wirkung vorlag, Verdichtung der Klangwirkung, vollzieht sich hier im Gegenteil

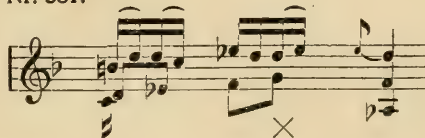
eine Zersetzung der Zusammenklangserscheinung durch Absorption eines oder beider ins Intervall tretender Töne im linearen Zug, eine Art Absplitterung eines Tones von der Zusammenfassung im Intervall mit seiner bestimmten Charakteristik. Der Klangmilderung durch hereinspielende harmonische Wirkungen ist also hier das Prinzip erhöhter linearer Energien gegenüberzustellen, das der Ermöglichung harter oder leerer, an sich störender Unebenheiten dient. Dies entspricht im eigentlichsten Sinne der Technik des melodischen Kontrapunkts; denn wie die Grundeinstellung der mehrstimmig-melodischen Satzanlage von der Tendenz ausgeht, mehrere lineare Züge möglichst unabhängig durchzusetzen und über Hemmnisse der übergreifenden Vertikalerscheinungen durch die melodische Kraft hinüberzuschwingen, so gelangt auch hier kein anderer Grundgedanke zur Anwendung als eine besondere Verstärkung der linearen Strömung an solchen Stellen, die für den glatten melodischen Verlauf zweier Stimmen Klippen enthalten. Eine intensivere Hinlenkung auf die vertikalen Erscheinungen, wie sie durch den auffälligen, störenden Charakter jener Reibungen entsteht, wird hierbei durch eine um so intensivere Ablenkung auf die horizontale Satzströmung aufgehoben und ausgeglichen.

Eine solche melodische Intensitätssteigerung in ihrem Einfluß auf die Zusammenklangsreibungen liegt in verhältnismäßig einfacher Weise schon vor, wenn durch Leittonbildungen und chromatische Fortschreitungen eine Erhöhung der linearen Spannkraft erfolgt. Jede Halbtonfortschreitung bindet in intensiverem Maße an den Zug der melodischen Fortschreitung; denn die Chromatik beruht in der Übertragung von Leittonwirkungen auf ursprünglich diatonische Stufen und der Schaffung von Zieltönen, gegen welche die melodische Bewegung in erhöhter Intensität andrängt (s. S. 40f. und 50f.); die innerhalb einer Bewegung in Halbtönen einander folgenden Töne sind enger zu einer linearen Einheit verbunden.

So dringt durch den Spannungszustand, der in einer leittonartigen Fortschreitung liegt, ein dissonanter, vorhaltsartiger Charakter in die Quint und Quart; das melodische Hören ist stärker auf die melodische Fortsetzung einer Stimme als auf den Klang des Intervalls gerichtet. Im zweistimmigen Satz verliert im allgemeinen die leere Quint oder Quart schon ihren spezifischen, störend heraustönenden Charakter, wenn einer von ihren Tönen halbtonweise, aufwärts oder abwärts, fortschreitet. Es liegt eine Ableitung, eine Art Auflösung

des störend hervorstechenden Quint- oder Quartintervalls vor, ähnlich wie Dissonanzen eine Auflösung erfahren. Zugleich tritt in das Quint- oder Quartintervall selbst durch die Einschaltung einer erhöhten Intensität ein Spannungszustand, der die Leere der vollkommenen Konsonanz verdrängt. Man beachte z. B., wie in der nachfolgenden Stelle aus Bachs Sonate für Violine allein in G-Moll (Adagio)

Nr. 381.



die (mit × bezeichnete) Quinte $\frac{d}{g}$ infolge der nach es gerichteten Spannung des Tones d dissonant klingt. Erscheinungen des allen musikalischen Klängen immanenten Kräftespiels bestimmen auch hier in hohem Grade das musikalische Hören und außerhalb des Klanglichen selbst liegende Vorgänge beeinflussen die Gesetze des musikalischen Verarbeitens [1]). Immerhin ist bis zu gewissem Grade auch ein entsprechendes Zeitmaß der Bewegung mit Voraussetzung, daß eine lineare Zusammenfassung der aufeinander folgenden Töne eintreten kann; denn ein längeres Verweilen auf dem Intervall der

[1]) Vgl. Guido Adler, „Der Stil in der Musik" I. Leipzig 1911, S. 115. „Oktav und Quint, die sogenannten ‚vollkommensten Konsonanzen', werden wohl zu allen Zeiten als möglichst vollkommen mit einander verschmelzende Töne angesehen, die zur Einheit der Klangbedeutung vordringen. Nichtsdestoweniger kann schon bei der Quinte der obere Ton im zweistimmigen Satz als ein der kleinen Sext vorgehaltener Ton aufgefaßt werden, hat also nicht mehr reinen Konsonanzcharakter. Diese Auffassung greift aber erst in einer höher entwickelten Stilperiode mehrstimmiger Musik ein."

Ähnlich nennt auch Riemann („Lehrb. d. Kontrapunkts", 2. Aufl, S. 10) leere Quinten und Quarten dann unbedenklich, wenn „durch den Zusammenhang ihre Auffassung als Dissonanzen verbürgt ist"; (hierbei ist allerdings im Sinne der Riemann'schen Lehre von den „Klangvertretungen" und „Nebentoneinstellungen" nicht bloß an Leittonquinten gedacht und die Wirkung der leeren Quinten oder Quarten auf harmonische Erscheinungen, ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Klang zurückgeführt; daß aber das ganze, in Riemanns Harmonielehre zur Voraussetzung genommene Prinzip der „Nebentoneinstellung" letzten Endes nur in dem Eingreifen eines melodischen Moments in die Akkorde beruhen kann, möchte ich auch hier mit Nachdruck erwähnen).

Quint oder Quart setzt natürlich immer das Eintreten ihrer spezifischen Zusammenklangswirkung mit der vom musikalischen Gehör störend empfundenen Eigenart durch, wie überhaupt alle melodische Mehrstimmigkeit auf einer gewissen Lebendigkeit des Zeitmaßes beruht, das noch den Verfolg eines linearen Zusammenhangs ermöglicht.

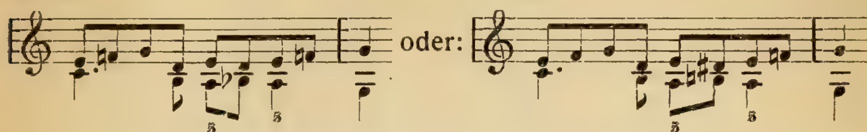
Daß im Melodischen jede von der Skalendiatonik abweichende Chromatik von intensiverer, grellerer Wirkung ist als die Halbtonfortschreitungen, die an der gewohnten Stelle der Grundskala (von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe) liegen, kommt auch für die Technik der Quinten und Quarten in Betracht, indem bei stärkerer Chromatik der ganze Satz auch gegen den störenden Effekt von Quinten und Quarten unempfindlicher wird; immerhin hat im allgemeinen bereits eine auch in der diatonischen Grundskala enthaltene Halbtonfortschreitung die lineare Intensität, ein Verfolgen der Stimmen über die Quart oder Quint hinweg zu bewirken. Dies gilt in gleicher Weise, da im melodischen Kontrapunkt grundsätzlich kein Übergewicht der höheren über die tiefere Stimme vorliegt, von den *oberen* wie von den *unteren* Stimmen, u. zw. einerlei nach welcher Richtung die Halbtonfortschreitung erfolgt. Im nachfolgenden ist, da auch jede chromatische Fortschreitung nichts als eine Leittonwirkung darstellt, für die Kennzeichnung solcher Fälle kurzweg von „Leitton-Quinten oder -Quarten“ gesprochen.

Schon an einem einfachen Beispiel vermag die völlig veränderte Wirkung hervorzutreten, die sich bei einer Quint durch Halbtonfortschreitung eines ihrer Töne einstellt; die beiden Quinten $\frac{c}{g}$, welche im früher angeführten Takt (Nr. 349) mit ihrer spezifischen Leere unangenehm aus der Zweistimmigkeit heraustreten, erscheinen in ihrer Wirkung ausgeglichen, wenn nur einer ihrer Töne chromatisch weitergeführt wird, beispielsweise in der ersten der untere Ton c nach des, in der zweiten der obere nach as, so daß mit der erhöhten melodischen Intensität, die in dieser chromatischen Weiterführung liegt, die Klanghärte gemildert erscheint:

Nr. 382.

Auch an dem zweiten früher angeführten Beispiel (Nr. 350) kann die leer heraustönende Quintwirkung durch Leittonfortschreitung behoben werden, z. B.:

Nr. 383. Nr. 384.



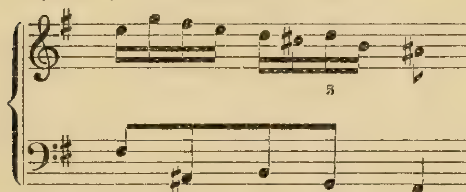
Bachs zweistimmiger Satz ist ungemein reich an solchen Quinten und Quarten, sei es in Gegenbewegung oder in Parallelbewegung, die ihre leere Wirkung durch Weiterführung einer Stimme um einen Halbton verlieren, z. B.:

Courante aus der V. Partite für Klavier:
Nr. 385.



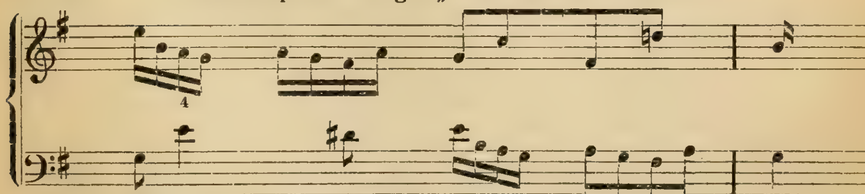
(Halbtonfortschreitung in beiden Stimmen.)

Nr. 386. Invention in E-Moll:



(Halbtonfortschreitung in der Unterstimme, g-fis.)

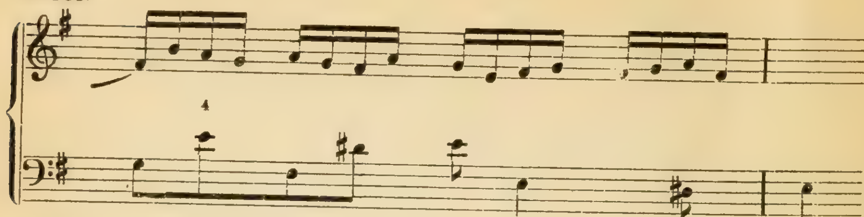
Nr. 387. Choralvorspiel für Orgel „Wo soll ich fliehen hin."



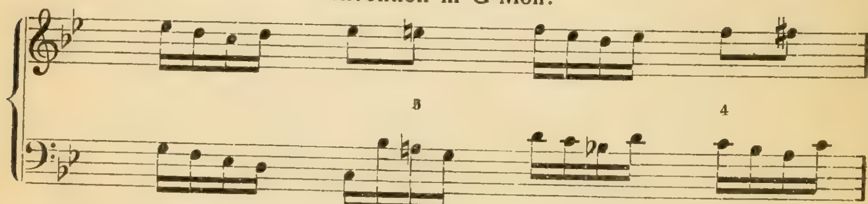
(Halbtonfortschreitung in der Unterstimme, e-dis.)

Analog in einer Variante dieses Taktes:

Nr. 388.

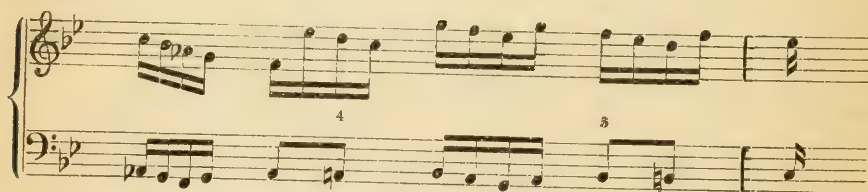


Nr. 389. Invention in G-Moll:



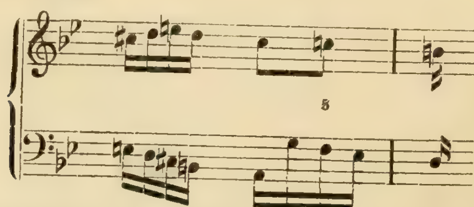
(Halbtonfortschreitung in der Oberstimme.) Analoge Erscheinung bei Umkehrung beider Stimmen, mit den chromatischen Fortschreitungen in der Unterstimme:

Nr. 390.



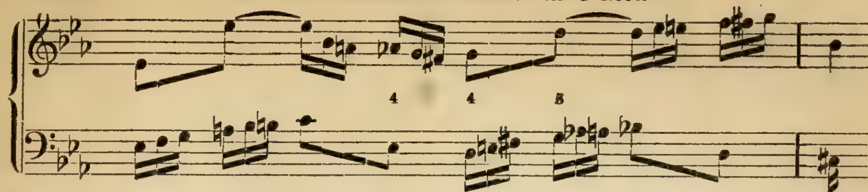
Aus dem gleichen Satz:

Nr. 391.



So ist überhaupt ein stark chromatischer Satz oft sehr reich an Quinten und Quarten, die hier unter der erhöhten melodischen Intensität weniger als Reibungen im Linienverlauf hervortreten, z. B.:

Nr. 392. Aus der Fantasie für Klavier in C-Moll:



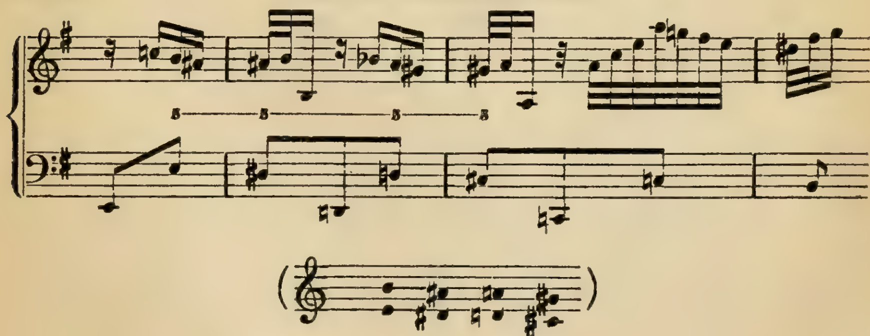
Sogar offene Quintenparallelen, die an sich empfindlichsten Fortschreitungen, werden durch Chromatik ermöglicht, wie zwischen den zwei Oberstimmen des folgenden Orgelsatzes, wo die parallel erreichten Quinten ihre leittonartige Ableitung bald in der oberen, bald in der unteren Stimme finden, wodurch ihr kahler Klang verdeckt und ausgeglichen wird:

Nr. 393. Toccata und Fuge in C-Dur für Orgel (aus der Fuge):

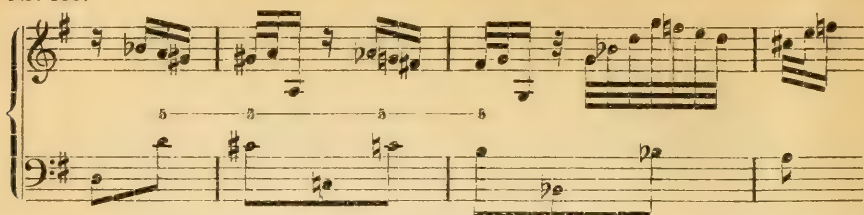


Eine Reihe unmittelbar aufeinander folgender offener Quintenparallelen enthält z. B. auch das kontrapunktisch höchst interessante Duett für Klavier in E-Moll von Bach, dem die folgenden Beispiele entnommen sind. Die Quinten und Quarten gewinnen sämtlich dadurch ihre Möglichkeit, daß die Töne (hier in beiden Stimmen) sofort chromatisch weitergeführt sind:

Nr. 394. Duett für Klavier in E-Moll:



Nr. 395.





Ebenso in Umkehrung hiervon:

Nr. 396.



Überwindung der Satzunebenheiten durch motivische Energie der Linien.

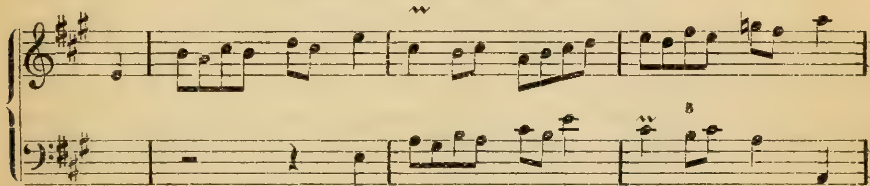
Wie die Leittöne, so enthalten auch Töne aus solchen Zusammenhängen eine intensivere Bewegungsenergie, die als Motive zu einer Einheit zusammengeschlossen sind. Ihre Energie erklärt sich, wie die der Leittöne, aus der in erhöhtem Maße vortretenden Empfindung eines Weiterdrängens in eine Fortsetzung; unter einem Motiv hatten wir eine solche geschlossene Bewegungsphase zu verstehen, welche für einen größeren Formkomplex, in verschiedenen Umgestaltungen wiederkehrend, die Verarbeitungsgrundlage darstellt; Einheit ist nicht der einzelne Ton, sondern das Motiv, da eine solche Bewegungsphase ursprüngliche Einheit der melodischen Erformung darstellt. Ist einmal der melodische Zug eines Motivs als ein zusammenhängendes Ganzes deutlich vom musikalischen Hören aufgenommen, so ist auch in den einzelnen Tönen des

Motivs die nach Weiterbewegung drängende melodische Energie von einer erhöhten Intensität im Vergleich zu Tönen einer sonstigen, nicht motivisch zu einer Einheit geschlossenen Linienbildung.

Auch diese motivische Energie beeinflußt die kontrapunktische Satztechnik in besonderer Weise; denn ebenso wie die chromatische Intensität vermag auch die innigere Zusammenschließung der Töne innerhalb eines als Motiv ausgeprägten und aufgenommenen inearen Gebildes über die ursprünglichen Zusammenklangsreibungen hinüberzuschwingen, indem das musikalische Hören auf den linearen Zug konzentriert wird, der den Einzelton absorbiert und diesen nicht als einen Ton mit Ruheempfindung, sondern nur als den Übergang in eine Fortsetzung erfassen läßt, so daß die Aufnahme des Zusammenklangintervalls mit seiner spezifischen Charakteristik gar nicht, oder nur in entsprechend geschwächter Deutlichkeit erfolgt. Daher sind Töne innerhalb eines Motivs mit Ausnahme des Endtones vom Motiv gegen Zusammenklangserscheinungen von gewisser Unempfindlichkeit [1]).

Dies zeigt sich in Bachs Kontrapunkt zunächst in der Einwirkung auf leere Quinten und Quarten, z. B.:

Nr. 397. Bourrée I aus der I. Engl. Suite:

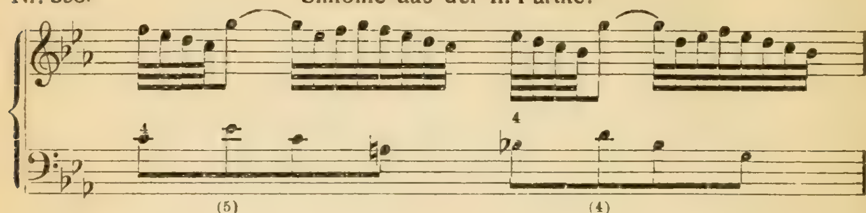


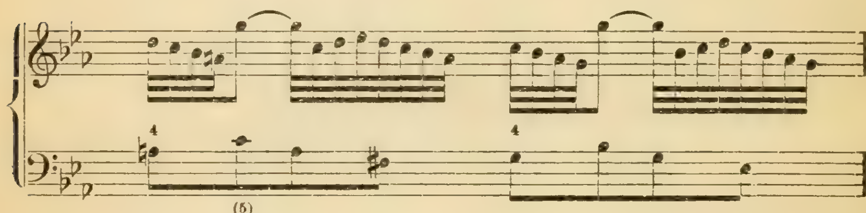
Die Quinte $\frac{\text{fis}}{\text{h}}$ sticht hier nicht durch leeren Klang hervor, indem der obere Ton fis im Zusammenhang des Motivs sogleich

[1]) Ein kurzer Hinweis auf die Beeinflussung der kontrapunktischen Technik durch motivische Geschlossenheit und durch Chromatik (meines Wissens die einzige Erwähnung dieser Erscheinungen in einem Werk über Kontrapunkt), findet sich in dem kleinen Buch „Kontrapunkt“ von Stephan Krehl (Sammlung Göschen), S. 13: „Wird zu dem ersten Cantus firmus der Kontrapunkt mit strengerer Beibehaltung eines Motivs geschrieben, dann muß .... manche härtere Klangwirkung ertragen werden. .... In gleicher Weise, wenn das Motiv des Kontrapunkts durchgängig chromatisch gebildet ist. .... Im lebhafteren Tempo schwächen sich manche derartige Härten merklich ab“.

mit seiner vorhaltsartig in das e drängenden Wirkung vom musikalischen Hören aufgenommen wird, analog der Reihe der gleichen vorangegangenen und dem Gehör bereits vertrauten motivischen Achtelfiguren. Ebenso:

Nr. 398. Sinfonie aus der II. Partite:





Die Figur [Notenbeispiel] ist im ganzen Satz motivisch; daher im musikalischen Hören die Ablenkung von der Aufnahme der Quart als des leeren Zusammenklangs vollkommener Konsonanz und die Erfassung des oberen Tones im Sinne einer intensiv weiterdrängenden Bewegung. — Die in den Klammern angezeigten Quinten und Quarten sind Zukammenklänge, die mit dem vorangehenden Achtel in einem Akkord liegen (denn der obere Ton der motivisch ermöglichten Quart wirkt jeweilen nur als Nebenton zur tieferen Sekunde.)

Nr. 399. Invention in A-Dur:



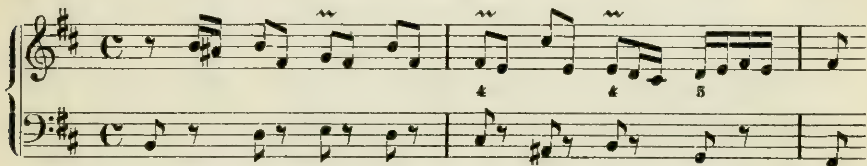
Vom zweiten Viertel an ist in jedem Taktviertel sowohl die obere als die untere Stimme motivisch. Ebenso sind im folgenden Beispiel die Quarten aus dem motivischen Verlauf beider Stimmen ohne schlechte Wirkung ermöglicht:

Nr. 400. Choralvorspiel für Orgel: „O Lamm Gottes unschuldig“:



So erscheinen häufig Quarten durch Zugehörigkeit des oberen Tones zu einem um eine Sekund abwärtsführenden Motiv in Vorhaltswirkungen vor Terzen, z. B. auch:

Nr. 401. Invention in H-Moll:



Die Pralltriller geben in diesem äußerst charakteristischen Motiv der H-Moll-Invention der abwärtsdrängenden Vorhaltswirkung noch besonders erhöhten Nachdruck. — Die Quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{g}$ ist Leitton-Quint (g abwärts nach fis).

Besonders kennzeichnend für die Beeinflussung der Satztechnik durch Motivik ist die Art, wie Bach das gleiche Motiv bei seinem allerersten Auftreten im ersten Takt dieser Invention kontrapunktiert (erster Takt des vorigen Beispiels). Hier bildet der entsprechende, (mit dem Pralltriller versehene) Ton im Zusammenklang eine Terz ($\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{e}$), und hier ist es der nachfolgende, der tiefere Ton (fis), welcher zur Unterstimme dissoniert, während bei den späteren Intonationen dieses Motivs nahezu ausnahmslos das ganze Stück hindurch der obere Ton seiner vorhaltsartigen Wirkung entsprechend auch in den Zusammenklang gesetzt ist, nachdem einmal

die Züge des Motivs dem Gehör eingeprägt sind; bei seinem ersten Auftreten ist dies noch nicht der Fall, weshalb hier der Ton g noch in die Terzkonsonanz $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{e}$ eingefügt ist.

So prägnante Motive wie dieses ermöglichen überhaupt eine verhältnismäßige freie, in Einzelheiten oft sehr weitgehende Überwindung von Zusammenklangsreibungen [1]). Sie bewirken für den linear angelegten Satz eine große Unempfindlichkeit und setzen die melodischen Entwicklungen bis zu großer Selbständigkeit durch. So ist die Invention in H-Moll, wie als Kunstwerk, auch in technisch-kontrapunktischer Hinsicht höchst bemerkenswert. Nahezu jeder Takt enthält interessante Besonderheiten, wie z. B. noch die folgenden Stellen (Takt 5-7):

Nr. 402.



Während hier die erste Quart $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{cis}}{\text{gis}}$ durch leittonweise fortschreitende Bewegung der Unterstimme ihre gute Wirkung gewinnt, ermöglicht wieder das gleiche, in der Oberstimme auftretende Motiv die nachfolgenden Quarten $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{cis}}{\text{gis}}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{h}}{\text{fis}}$.

[1]) Für die erhöhte lineare Energie, welche innerhalb motivischer Bildungen herrscht, ist eine Stelle aus Mozarts Jupitersymphonie äußerst kennzeichnend, in welcher durch die melodische Energie eines Motivs sogar der Grundton eines Akkordes (g) die Wirkung eines nach Auflösung in die Sept (f) drängenden Tones gewinnt, die Konsonanz durch die motivische Energie als Vorhalt zur Dissonanz erscheint:

Nr. 403.



Die linear gerichtete Kraft vermag hier völlig die akkordliche Wirkung zu verdrängen, welche dem Ton g im G-Akkorde zukäme.

Ebenso entstehen aus dem gleichen Motiv bei der Stimmenumkehrung Quinten, mit einem motivisch bedingten Dissonanzzustand, deren unterer Ton als abwärtsstrebender vorhaltsartiger Ton zur unteren Sext erscheint, z. B. im Takt 12 und 13:

Nr. 404.



Durch den motivischen Zusammenhang vorhaltsartig wirkende Quinten zeigen auch folgende Takte:

Nr. 405. Invention in C-Moll:



In sehr starkem Maße ist aber auch die Technik der parallel eintretenden Dissonanzen durch motivischen Zusammenschluß beeinflußt, der eine Überwindung ihrer harten Reibungswirkung herbeizuführen vermag. Derlei zeigen Beispiele wie die nachfolgenden:

Nr. 406. Fuge in C-Dur (Wohlt. Kl. II.):



Hier entsteht erst eine Quart, dann ohne schlechte Wirkung eine parallel eintretende Sekunde (None) $\frac{d}{c'}$, indem durch den

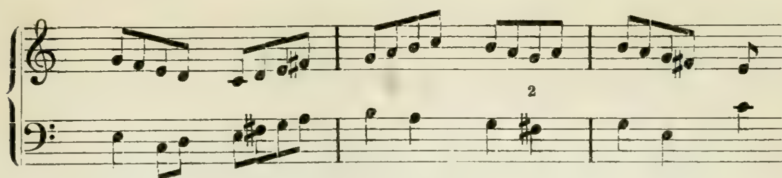
motivischen Verlauf der Unterstimme der untere Ton bei beiden Zusammenklängen sofort mit der gegen seine obere Sekunde gerichteten Spannung vom musikalischen Hören aufgenommen wird. (Die Quarte $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{d}$ ist gleichzeitig dominantisch zum vorangehenden Zusammenklang $\binom{c}{e}$; solches Zusammenwirken mehrerer, eine Unebenheit ausgleichender Faktoren ist ungemein häufig.)

In dem folgenden Beispiel sind beide Stimmen motivisch. Hierdurch ermöglicht sich der Zusammenklang der Quarten und der parallelen Sept:

Nr. 407. Engl. Suite in A-Dur, Bourrée II:

Einige Takte später entstehen zwischen den gleichen (in den Stimmen umgekehrten) Motiven parallele Sekunden, zweimal sogar die schärferen *kleinen* Sekunden, $\left(\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{h}\right.$ und $\left.\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{fis}\right)$:

Nr. 408.



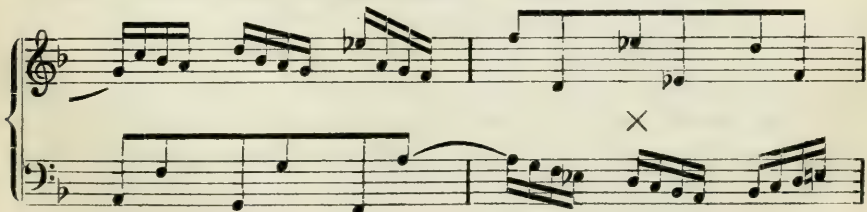
Analog:

Nr. 409. Fuge in H-Moll (Wohlt Kl. I.):



Die beiden unteren Töne der parallelen Dissonanzen, dem Fugenthema angehörig, werden mit der Spannung eines auf ihre Fortbewegung gegen die untere Sekunde zu drängenden motivischen Zusammenhanges aufgenommen. Auch im folgenden Beispiel setzt sich der hart klingende Satz über die zahlreichen (mit × bezeichneten) parallelen Dissonanzen infolge der leicht erkennbaren motivischen Zusammenhänge in beiden Stimmen durch. (Die in Achtelbewegung gehaltene Stimme ist in zwei Scheinstimmen gespalten, die in Gegenbewegung zu einander das gleiche Motiv durchführen, z. B. im 2. Takt: [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel]. Daher ist beispielsweise das $\overline{\overline{\text{es}}}$ im zweiten Viertel des zweiten Taktes als Fortsetzung aus dem $\overline{\overline{\text{f}}}$, nicht aus dem $\overline{\text{d}}$ zu verstehen, die mit × bezeichnete Dissonanz als p a r a l l e l eintretend u. s. f. Auch die Sechzehntelbewegung dieser Takte ist motivisch):

Nr. 410. Choralvorspiel für Orgel: „Jesus Christus, unser Heiland.“:



Ebenso in den folgenden Takten die in parallelem Eintritt hart aufeinander prallenden Sekunden (bei ×):

Nr. 411. Chromatische Fuge (Thema in der Oberstimme):

Analog im gleichen Werk parallele Septen bei Umkehrung der Stimmen:

Nr. 412.

Der motivische, überhaupt der engere lineare Zusammenschluß kann auch für parallele Dissonanzen Gegenbewegungsverhältnis herstellen, analog wie schon für Quinten und Quarten erwähnt

(vgl. S. 451). Dies lassen schon mehrere der erwähnten Beispiele leicht erkennen.

Aber die motivische Einheitlichkeit, zu der eine Linie in ihren Bewegungsphasen zusammengeschlossen ist, kann verschiedener Art sein. Es kann eine streng konzise, deutliche Fassung des vom Verlaufe des Satzes her dem Gehör vertrauten Motivs vorliegen, oder es kann ein freieres Hereinspielen der motivischen Züge in den melodischen Fluß eingreifen; daß gerade die melodische Fortspinnung des polyphonen Stiles von der Technik eines überaus kunstvollen allmählichen Überfließens der ursprünglichen motivischen Züge beherrscht ist, die sich unmerklich mehr und mehr zu neuen, unabhängigeren Bildungen auflösen, war schon als eines ihrer wesentlichsten Merkmale zu kennzeichnen (s. S. 234 ff.). Eine Abgrenzung, wie weit hierbei strengere oder gelockertere motivische Linienbildung die Technik der Zusammenklangserscheinungen zu beeinflussen vermag, ist ebenso unmöglich als überflüssig. Das Bestimmende an allen Regeln ist die Beherrschung ihres Grundgedankens, dessen Wirkungsweite sich ins Unbestimmbare verliert. Auf ein solches Übergangsgebiet gelangt alle Kunsttechnik. Im Erarbeiten einer Fertigkeit im kontrapunktischen Satz ist die wesentlichste und für die eigentliche künstlerische Schulung grundlegende Aufgabe die Erfassung der Richtlinien, nach welchen ein technisches Gesetz zu immer weiterer, schließlich ins Unbegrenzbare verfließender Umfassung wirkt. Alle Regeln leiten, sofern sie nicht in schulmäßiger Starre erfaßt sind, selbst zu ihrer Überwindung, auf das Gebiet, wo im selbständigen Schaffen als letzte Maxime immer das Ermessen im einzelnen Falle hinsichtlich von Möglichkeit oder Unmöglichkeit, zu großer Härte oder Durchführbarkeit einer Stelle im musikalischen Satz, als das Entscheidende übrig bleiben muß. Ein solcher Übergang zu freierer Satztechnik stellt keine Widerlegung, sondern folgerichtige Weitung der Regeln und Normen dar.

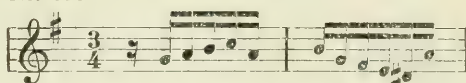
In Beispielen wie den folgenden liegt bereits eine freiere motivische Weiterbildung vor, die zwar schon eine gewisse Zersetzung der scharf umrissenen Züge vom Grundmotiv darstellt, aber nichtsdestoweniger noch genügend deutlich in ihren Bewegungsphasen als geschlossener Zusammenhang verständlich bleibt, um das Durchdringen des Stimmenflusses durch Unebenheiten des Zusammenklanges zu ermöglichen:

Nr. 413. Präludium in E-Moll (Wohlt. Kl. II.):



Die Sechzehntelfiguren motivisch aus dem Thema:

Nr. 414.



Nr. 415. Invention in D-Moll:



Die Unterstimme aus dem Thema:

Nr. 416.



Ein solcher Übergang von strenger Motivik zu loseren Motivandeutungen und -bildungen liegt auch dann vor, wenn sich erst im Lauf eines Satzes eine motivische Figur entwickelt, d. h., wenn in der Linienfortspinnung eine gewisse Bewegungsphase sich zu wiederholen beginnt, so daß sie, sei es für einen größeren Komplex oder auch nur für eine Übergangspartie des Satzes (z. B. ein Zwischenspiel) in ihrem geschlossenen Verlauf motivisch und dem

Hören als lineare Einheit vertraut wird. Eine derartige erst im Verlauf entwickelte motivische Figur braucht gar nicht mit den Hauptmotiven des Satzes zusammenzuhängen, wenn auch eine gewisse Verwandtschaft mit ihnen bei Bach gewöhnlich vorherrscht. Es liegt also bei solchen Entwicklungen der entgegengesetzte Prozeß vor wie bei dem allmählichen Überfließen eines Hauptmotivs in losere Andeutungen seiner Züge: keine Zersetzung, sondern umgekehrt erst allmähliche Verdichtung zu motivischer Geschlossenheit, z. B.:

Nr. 417. Partite in C-Moll, Rondo:



Im zweiten Takt imitiert hier die Unterstimme die Figur der Oberstimme des vorangehenden Taktes, die im Stück selbst nicht Motiv ist, sondern sich erst im Lauf der Ausspinnung zu motivischer Geschlossenheit entwickelt.

Besonders häufig ist solche Neuentstehung motivischer Züge bei Sequenzbildungen, wiederholten Rückungen der gleichen Linienpartie; denn solche sequenzartige Wiederholungen sind geeignet, gewisse Figuren als geschlossene Einheiten deutlich ins Gehör dringen zu lassen, wie z. B. bei folgenden Sequenzfiguren:

Nr. 418. Fantasie für Orgel über „Christ lag in Todes Banden“:



Nr. 419. Fuge in C-Dur für Orgel:



Überwindung der Satzunebenheiten durch Annäherung an Seitenbewegung.

Die bisher ausgeführten Satzregeln waren aus zwei Grundgedanken hervorgegangen, die einander gegensätzlich gegenüberstehen: die eine Gruppe war dem Gesichtspunkt eingeordnet, in den zweistimmigen kontrapunktischen Verlauf erhöhte harmonische Wirkungen mildernd und füllend hereinspielen zu lassen, die andere dem Prinzip, durch erhöhte Intensität im Sinne des „horizontalen" Linienflusses auf die Zusammenklangserscheinungen einzuwirken, und zwar im negativen Sinne, deren Hervortreten in ihrer besonderen Charakteristik abschwächend.

Eine dritte Möglichkeit, über ursprüngliche Reibungen der Zusammenklänge, durch welche zwei Linien fließen, in einer Milderung ihrer störenden Wirkung den Satz durchzusetzen, kann bei einer Einwirkung auf die Bewegungsverhältnisse einsetzen, die zwischen beiden Stimmen herrschen. Denn die Entstehung der an sich bedenklichen Unebenheiten ist an bestimmte Bewegungsrichtungen beim Eintritt ins Intervall gebunden; Quinten und Quarten gewinnen bei Gegenbewegung und bei Parallelbewegung ihren hervorstechenden, leeren Effekt, die Dissonanzen der großen und kleinen Sekunden und Septen bei parallelem Fortschreiten der Stimmen. Alle diese Intervalle sind hingegen im Zusammenklang unbedenklich, wenn sie in Seitenbewegung auftreten, d. h. wenn eine Stimme bereits auf dem Tone festliegt, zu welchem die andere die Quint oder Quart oder Dissonanz bildet. Die Seitenbewegung ist also unter allen gegenseitigen Bewegungsverhältnissen zwischen zwei Stimmen von der geringsten Empfindlichkeit gegenüber den entstehenden Zusammenklängen, eine Erscheinung, die auch schon in den Gesetzen der Harmonielehre der freien Behandlungsart von Orgelpunkten und Liegestimmen zugrunde liegt.

Daher kann im zweistimmig-melodischen Satz eine Milderung der ursprünglichen Unebenheiten dadurch gewonnen werden, daß in der Linienentwicklung eine Annäherung an Seitenbewegung zwischen den Stimmen, Andeutung eines Festliegens innerhalb einer Stimme erstrebt wird. Die einfachsten Fälle dieser Art bestehen zunächst darin, daß eine Stimme anstatt eines völlig unbewegten Verharrens auf ein und demselben Ton sich in einer

Figur bewegt, welche nichts anderes als eine Umspielung eines Tones darstellt, z. B. in Bildungen dieser Art:

Nr. 420.



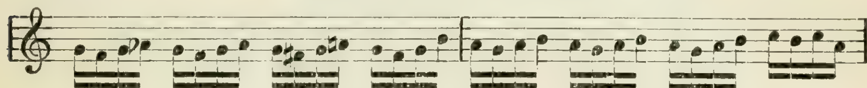
(Annähernd die Wirkung eines Festliegens auf e). Oder:

Nr. 421.



(In der ersten Sextole Umspielung von d, in der zweiten von c.) Ähnlich:

Nr. 422. (Aus der Johannes-Passion):



u. a. m.

(Im mehrstimmigen polyphonen Satz finden sich solche Figuren häufig im Sinne festliegender Bässe, indem statt eines einfachen Orgelpunkttones die konstante Wiederholung eines Motivs gebracht ist.)

Dann sind die Töne, welche einen festen Punkt umspielen, in bedeutend geringerem Maße wie sonst Töne einer melodischen Linie gegen die auftretenden Zusammenklänge empfindlich und Unebenheiten ausgesetzt; die Intensität der Bewegung ist mit der Annäherung zum Eindruck eines Liegetones so geschwächt, daß diese einzelnen, um den wiederholt berührten Hauptton kreisenden Töne gar nicht eine die Zusammenklänge wesentlich beeinflussende Bedeutung und selbständige Wirkung erlangen.

Gerade bei Bachs Polyphonie ist der Fall, daß eine Stimmenbewegung auf längere Dauer bis zu vollem Stilliegen auf einem Ton sich glättet, nicht häufig, namentlich nicht, wenn nach den Expositionsteilen eines Satzes die bewegtere Steigerung der Durchführungen einmal eingesetzt hat; wenn vielmehr eine Stimme zu einer Entspannung der Bewegung gelangt, so läßt Bach regelmäßig keine vollständige Ruhe in gehaltenen Tönen, sondern noch ein schwachbewegtes Umspielen eines Tones eintreten, so daß wenigstens

eine geringe Lebendigkeit melodischen Geschehens noch weiter pulsiert; dies entspricht dem eigentlichen Wesen der kontrapunktischen Schreibart, die auf konstanter Energie der Linienspannungen beruht und auch bei einem Abflauen der Energie in einer Stimme ein letztes Nachbeben von Bewegung einem vollen Stilliegen vorziehen läßt.

So ergibt sich aber auch in viel allgemeinerer, freierer Weise, nicht bloß bei solchen längeren gleichförmigen Umspielungen eines Tones wie in den angeführten Figuren (Beispiel Nr. 420—422), die Möglichkeit, eine Parallelbewegung oder Gegenbewegung annähernd zur Wirkung einer Seitenbewegung abzuschwächen; die technische Anwendung dieses Prinzips kann sogar ziemlich weit greifen; es genügt, wenn im Laufe einer Linienbewegung ein gewisser Ton dadurch besonders herausgehoben wird, daß er eine Art ruhenden Mittelpunkts der Bewegung darstellt, dem gegenüber die Nachbartöne mehr die Bedeutung wechselnder Umspielung gewinnen, und sobald sich auf solche Weise die Bewegung einer Stimme im Übergang zur Ruhe einer liegenden Stimme, zur bloßen Andeutung eines festgehaltenen Tones befindet, kann man jene Töne, die den liegenden Hauptton umspielen, und ebenso auch diesen selbst bezüglich der Zusammenklänge mit anderen Stimmen sehr frei behandeln. Dies gilt sowohl von ihrem Eintritt in leere Quinten und Quarten (sei es in paralleler oder Gegenbewegung), als von parallel erreichten Dissonanzen.

Diesem Prinzip der Annäherung an Seitenbewegung liegt in gewissem Sinne ein gerade entgegengesetzter Vorgang zugrunde wie bei der Ausgleichung von Satzhärten durch Erhöhung der melodischen Energie: eine Herabminderung der Bewegungsintensität in einer der beiden Stimmen. Wenn z. B. in Nr. 425 bei der ersten Quint und Quart auch die Töne e und cis der Unterstimme für sich betrachtet in Gegenbewegung, im Beispiel Nr. 427 der Ton fis der Unterstimme mit der oberen in Parallelbewegung in die Klangunebenheiten eintritt, so sind das doch nur der Umspielung eines anderen Tones dienende Töne, welche nicht mehr die vollwirkende Beeinflussung des Zusammenklanges durch diese Bewegungsrichtung zustande bringen, man muß vielmehr eine größere Strecke zusammenfassen und als Ganzes wie eine ruhende Stimme betrachten. Ebenso aber stellt die Rückkehr von einem solchen Ton zum wiederholt berührten, annähernd als Liegestimme angedeuteten Hauptton keine volle Bewegungskraft dar, so daß auch der Wieder-

eintritt des Haupttones nicht nach der äußerlich vorliegenden Bewegungsrichtung technisch zu behandeln ist, sondern wie bei Seitenbewegung; so wenn z. B. in Nr. 426 bei der Quart und Sept für sich betrachtet die beiden Stimmen in Parallelbewegung, bei der Quint in Gegenbewegung in den Zusammenklang eintreten.

Solche Fälle sind bei Bachs Kontrapunkt ungemein häufig:

Toccata und Fuge für Klavier in Fis-Moll (aus der Fuge):

Nr. 423.



In diesem Takt ist die Figur des ersten Viertels ohne weiteres als Umspielung eines festliegenden his, die des zweiten Viertels als Umspielung von dis verständlich; daher die Unempfindlichkeit der Töne innerhalb dieser Umspielung. Analog zu erklären:

Nr. 424. Suite in A-Moll für Klavier, Präludium:



Nr. 425. Präambulum aus der V. Partite für Klavier:



Die Unterstimme nähert sich einer Umspielung des Tones d in den beiden ersten Vierteln beider Takte, des Tones g im dritten Viertel des ersten und des Tones fis im dritten Viertel des zweiten Taktes; daher die Unempfindlichkeit dieser Linientöne gegen Zusammenklangshärten.

Nr. 426. Rondeau aus der II. Partite für Klavier.

In der Oberstimme Andeutung eines liegenden b.

Analog harte kleine Sekunden:

Nr. 427. Fughetta für Klavier in E-Moll:

Das fis der Unterstimme als Umspielung des g verständlich.

In folgenden (dreistimmigen) Takten sogar offene Quintenparallelen, (wie auch schon bei der Quinte in Nr. 423):

Nr. 428. Largo aus der II. Orgelsonate (C-Moll):

Die Mittelstimme beim Quint-Eintritt nur Umspielung des c.

Nr. 429. Fuge für Klavier in A-Dur:

Die Oberstimmen stetig in offenen Quintenparallelen fortschreitend,

indem der höhere Ton der Quint jeweilen nur im Zusammenhang der die Töne h, a, usw. umspielenden Figur aufgenommen wird.

Auf dieselbe Weise entstehen im folgenden Takt sogar zugleich parallele offene Quinten und parallele Sekunden, indem die Figur der Mittelstimme nur ein Festliegen auf d darstellt:

Nr. 430. Chromatische Fuge:

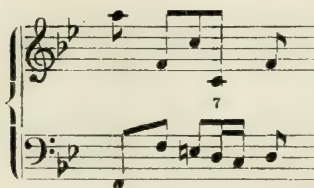


Wie eine einfache Wiederholung eines Tones finden sich bei Bach auch Oktavsprünge in einer Stimme behandelt. In gleicher Art, wie wenn Seitenbewegung vorliegt, sind solche Töne, denen ihre tiefere oder höhere Oktave vorangeht, gegen alle Zusammenklangsunebenheiten, die leeren Quinten oder Quarten und parallelen Dissonanzen, unempfindlich, z. B.:

Nr. 431. Menuet:



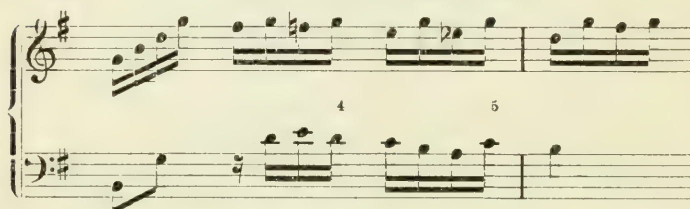
Nr. 432. Toccata für Klavier in G-Moll:



Einfluß von Scheinstimmen auf die Technik der Zusammenklänge.

Ebenso kann aber auch die wiederholte, ein Festliegen andeutende Berührung ein- und desselben Tones sich bis zur Auslösung einer Scheinstimme verdichten, die den Charakter einer Orgelpunkt- oder Liegestimme trägt, und die dann auch in der Satztechnik so behandelt wird. Denn wenn mit solchen Tönen die an sich bedenklichen Zusammenklänge entstehen, so liegt nur das äußere Bild einer Parallel- bzw. Gegenbewegung vor, da die in einer Linie enthaltene Scheinstimme sich als selbständige Stimme isoliert, so daß der Eindruck einer Seitenbewegung erreicht wird, z. B.:

Nr. 433. Fuge in E-Moll (Wohlt. Kl. I.):



Hier löst sich in der Oberstimme die Andeutung eines in besonderer dritter Stimme gehaltenen g ab; dieses ist daher gegen Zusammenklänge unempfindlich.

Ebenso isoliert sich im folgenden Beispiel in der Oberstimme durch das wiederholte gleichmäßige Berühren der tiefste Ton b als Andeutung einer selbständigen Liegestimme, woraus sich für Zusammenklänge mit diesem b das Verhältnis der Seitenbewegung ergibt:

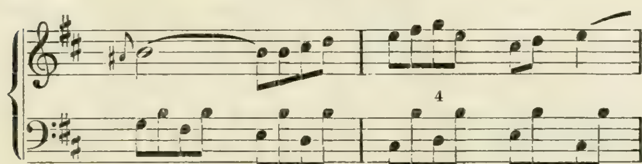
Nr. 434. Fuge für Klavier in C-Moll (Toccata und Fuge):



Noch in anderem Sinne kann eine als Scheinstimme für sich isolierte Liegestimme in Zusammenklänge hineinwirken. Während

in den erwähnten Fällen die Unempfindlichkeit des durch wiederholtes Berühren als *festgehalten* angedeuteten *Tones selbst* gegen Reibungen hervortrat, kann eine orgelpunktartig liegende Scheinstimme die Bedeutung einer *dritten Satzstimme* gewinnen, welche *füllend* in die Leere eines Quart- oder Quintintervalles als die zugehörige Terz hineintönt, z. B.:

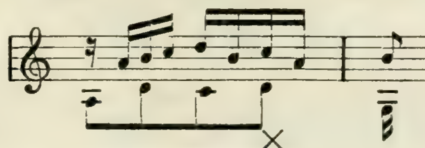
Nr. 435. Suite in H-Moll, Bourrée II.:



Hier klingt die Quart $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{d}$ nicht leer, weil sich das wiederholte isolierte h der Unterstimme zu einer für sich bestehenden Scheinstimme verdichtet, so daß es sich über das d hinüber wie eine *forttönende* Mittelstimme knüpft, als Terzton den leeren Klang der Quart füllend, die zwischen den zwei Realstimmen entsteht.

Überhaupt kann auch durch eine Scheinstimme, die als selbständige Linie für sich verfolgt wird, eine Modifizierung der Bewegungsverhältnisse, wie sie aus den Realstimmen selbst hervortreten würden, sich ergeben. Derlei war schon in Beispiel Nr. 410 zu beobachten, ebenso z. B. im folgenden Takt, wo an der mit × bezeichneten Stelle die Septime $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{d}$ dem Verlauf der *Real*stimmen nach zwar *parallel* eintritt, wo vom Gehör jedoch in der Oberstimme die Randlinie d-c-h als Stimme für sich aufgenommen, die Septime $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{d}$ mithin wie in *Gegenbewegung* eintretend gehört wird, wodurch auch die Septime keine Reibung darstellt:

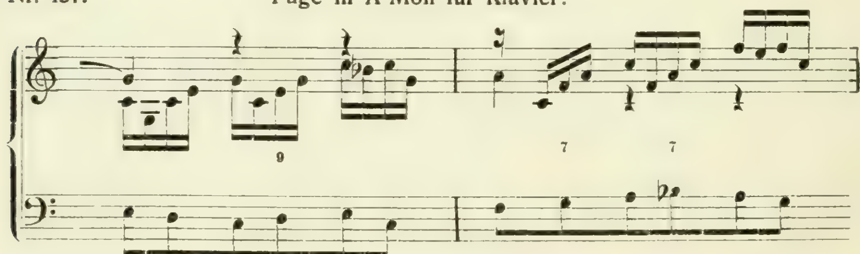
Nr. 436. Invention in C-Dur.



Überwindung der Satzunebenheiten durch Linienrundung zu akkordlichen Konturen.

Eine weitere Möglichkeit, Reibungen im Zusammenklang zwischen zwei melodisch entworfenen Stimmen zu mildern und zu überwinden, geht wieder auf das Hereinspielen akkordlicher Wirkungen zurück, wie schon bei der ersten hier durchgeführten Gruppe technischer Erscheinungen. Während aber dort die ausgleichende Verschmelzung von Leeren und Härten durch zwei anfeinanderfolgende Zusammenklänge bedingt war, welche einem sich zusammenschließenden akkordlichen Komplex angehören, beruht hier die Annäherung an harmonische Wirkungen darin, daß eine der beiden Stimmen sich über akkordliche Konturen entfaltet, also in einem Hereinspielen klangmildernder harmonischer Eindrücke, die in die Linie selbst einfließen. Wenn z. B. eine Stimme in solcher Art geführt ist, wie die Oberstimmen des nächstfolgenden Beispiels, so vermögen die Rundungen der Linie zu akkordlichen Umrissen die Empfindlichkeit der einzelnen in ihnen enthaltenen Töne gegenüber den Zusammenklängen mit der anderen Stimme bedeutend abzuschwächen:

Nr. 437. Fuge in A-Moll für Klavier:





Ebenso in einer späteren Stelle des gleichen Werkes:

Nr. 438.



(Die beiden Quarten stellen sich gleichzeitig als Hornquarten dar. Ferner enthalten beide Takte in ihrem letzten Sechzehntel Quinten, die im Akkord liegen).

Nr. 439. Präambulum aus der V. Partite für Klavier:



Man gelangt bei solchen Bildungen auf ein Übergangsgebiet, wo sich die zweistimmig-lineare Anlage harmonischem Satzcharakter nähert, indem hierbei äußerlich das Bild von zwei Stimmen entsteht, von welchen die eine akkordliche Rundung, die andere ein diatonisches Durchlaufen durch diese angedeuteten Akkorde darstellt. Die bereits hinsichtlich der einstimmigen Melodik (vgl. S. 259) betonte Unterscheidung von Akkordz e r l e g u n g und linearer E n t f a l t u n g ü b e r a k k o r d l i c h e K o n t u r e n ist auch hier in aller Schärfe aufrechtzuerhalten; denn durch die gewohnte, auf den ersten Blick vielleicht bequemer und einfacher erscheinende, von harmonischen Gesichtspunkten ausgehende Anschauungsweise von „zerlegten Akkorden" in der einen und „Durchgangsbildungen" in der anderen Stimme wären die Verhältnisse genau ins Gegenteil gekehrt; ein und dieselbe Erscheinungsform im musikalischen Satz stellt sich je nach der theoretischen Grundeinstellung verschieden dar. So leitet auch die

Durchdringung des Satzes, die von der Linie ausgeht, von entgegengesetzter Seite zu den Dissonanzerscheinungen, wie sie die angeführten Takte enthalten; was von der harmonischen Betrachtungsweise aus bloß Zwischennoten zwischen Akkordtönen, Figurierung eines Akkordgerüstes, etwas „Unwesentliches“ darstellen muß, die Bewegung, welche in die Ruhe des Akkords als rhythmische Belebung eintritt, ist hier, bei der umgekehrten Perspektive, als das gestaltende, treibende Element durch alle Satzerscheinungen hindurch zu verfolgen. Strenge Folgerichtigkeit im Sinne der linearen Entwicklung muß daher das Einfließen des Linienzuges in akkordliche Umrisse umgekehrt als Erscheinung eines Hinstrebens zu harmonischen Wirkungen erfassen, die eben ausgleichend Zusammenklangsreibungen zwischen den Linien beeinflussen.

An dieser für die Linienpolyphonie grundlegenden Anschauung und Einfühlung ist in vollem Durchstoß durch alle musiktechnischen Erscheinungen auch bis zu solchem Übergangsgebiet festzuhalten, wo die Durchdringung des Satzes mit harmonischen Elementen das Satzbild auch einer akkordlichen Erfassungsweise nahebringt und für das äußere Bild einzelner Takte zwei Erklärungsmöglichkeiten einander begegnen.

Weitere Fälle, in denen an sich sonst störende Zusammenklangserscheinungen durch die Entfaltung einer Stimme über akkordliche Konturen gemildert sind, zeigen noch folgende Beispiele aus Bachs Kontrapunkt:

Nr. 440. Fuge in C-Moll (Toccata und Fuge:



Nr. 441. Franz. Suite in C-Moll, Courante:



Es genügt im allgemeinen, wenn eine Stimme auf eine, wenn auch nur kurze Phase die Konturen eines Akkordes umgreift, um

durch die hierbei hereinspielende harmonische Wirkung Quinten, Quarten und parallele Dissonanzen, die während dieser Bewegung entstehen, zu ermöglichen, wie im nächstfolgenden Fall der Verlauf der Oberstimme über die Umrisse von As^7 im zweiten Taktviertel zur Milderung der leeren Quintwirkung hinreicht:

Nr. 442. Invention F-Moll:



Auch im folgenden Takt hält sich die Umspielung akkordlicher Konturen in nur kürzeren Andeutungen, die aber genügen, um der parallel eintretenden Sept ihre Härte zu nehmen:

Nr. 443. Sarabande aus der IV. Partite für Klavier:



Zusammenfassung der Gesichtspunkte.

Bei allen vier hier zusammengefaßten Gesichtspunkten, aus denen die Möglichkeit einer Überwindung ursprünglicher Satzhärten hervorgeht, kommt es darauf an, den Überblick über die Grundzüge der technischen Arbeitsweise zu wahren, um sich nicht in eine Summe von Einzelgesetzen zu verlieren. Denn die ganze Technik zeigt hier ein ausgleichendes Ineinandergreifen jener beiden Momente, auf denen das Geschehen im musikalischen Satz überhaupt beruht, der über die Töne übergreifenden harmonisch-klanglichen Erscheinungen und der sie durchkreuzenden Energien der melodischen Bewegung. Wo die Kompaktheit des Zusammenklangs zwischen zwei Linien

sich zu leeren Klängen lockert, oder in die Härten des parallelen Dissonanzeinsatzes gelangt, ist es eine erhöhte melodische Spannung, welche die Ablenkung von der durchströmten Zusammenklangserscheinung bewirkt und das Vortreten in ihrem störenden spezifischen Charakter verdrängt; andrerseits konnte bei den vertikalen Satzdurchschnitten, dem sekundären und negativen Moment, selbst eingesetzt und eine Verdichtung bis zu stärkeren harmonischen Wirkungen erzielt werden, womit Milderung an sich störender Unebenheiten eintrat.

Aus diesem Ineinanderwirken von klanglichen und Spannungserscheinungen im musikalischen Satz ist am klarsten ein Überblick über die ausgeführten Gruppen technischer Möglichkeiten und die ihnen zugrunde liegenden Gesichtspunkte festzuhalten, wobei sich diese (in anderer als der durchgeführten Anordnung) folgendermaßen systematisch darstellen:

I. Einsetzen von Bewegungseinflüssen.
   A. Erhöhung der linearen Energieverhältnisse.
      1. Leitton- und chromatische Spannung.
      2. Motivische Energie.
   B. Abschwächung einer Linienbewegung bis zur Annäherung an das Verhältnis der Seitenbewegung.
   C. Modifizierung der Bewegungsverhältnisse durch Scheinstimmen.

II. Einsetzen von hereinspielenden harmonischen Wirkungen.
   D. Aufeinanderfolge bestimmter Zusammenklänge.
      1. Ergänzungen zum gleichen Akkord.
      2. Ergänzungen zum Verhältnis von Tonika und Parallele.
      3. Ergänzungen zum Verhältnis von Tonika und Dominante.
   E. Akkordliche Rundungen in einer Linie.

Sind in diesem Sinne die hierbei ausgeführten Regeln aus den bestimmenden allgemeineren Gesichtspunkten erfaßt, so erledigt sich von selbst bei allen die Frage nach dem Übergang aus den streng gesetzmäßig abgezirkelten Erscheinungen zu freierer Handhabung; ein solcher Übergang ist ebensowenig abgrenzbar als der von Technik und Kunst überhaupt, wie im einzelnen z. B. schon hinsichtlich der Satzbeeinflussung durch motivische Energie betont; in gleicher Weise wie dort weist jede der durchgeführten Gruppen, wie auch aus den beigebrachten Beispielen zu ersehen war, eine theoretisch unabgrenzbare Weitungsmöglichkeit der ur-

sprünglichen Norm auf; es läßt sich z. B. ebensowenig grundsätzlich festlegen, wie weit etwa Rundung einer Linie über akkordliche Konturen genügt, um eine geringere Empfindlichkeit gegen Unebenheiten zu gewinnen, als die Annäherung einer Linienbewegung an ein Festliegen (Seitenbewegung) bis zu einer abgrenzbaren Formel präzisiert werden kann, usw.

Hauptgehalt und Ziel aller Technik bleibt das richtige Gefühl für die bestimmenden Grundgedanken musikalischer Technik, die Theorie ist keine Summe von Regeln sondern lebendige Kraft der Anschauung, und mit dieser allein reift eine freiere Handhabung und die Fähigkeit, über die Ermöglichung ursprünglicher Unebenheiten des Satzes im Einzelfalle zu entscheiden. Es versteht sich von selbst, daß jede Pädagogik von einer gewissen Beschränkung ausgehen und sich auf einen gewissen Durchschnitt technischer Möglichkeiten zunächst festlegen muß. Aber in bestimmten Gesetzen normierte Grenzscheiden zwischen „strengem“ und „freiem“ Satz sind das erste Kriterium für die Hilflosigkeit theoretischer Methoden; die Konstruktion dieses Gegensatzes ist immer ein Symptom dafür, daß die Theorie ihre Probe aufs Exempel, die Praxis der Kunsttechnik, nicht verträgt. Hier darf für die Pädagogik nie ein *Gegensatz*, sondern nur in der bereits betonten Art ein *Übergang* vorliegen, womit sich auch mit der Lockerung vom Zwang der Regel allmählich die Fähigkeit ergeben muß, den Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen mit den allgemeineren Grundbedingungen und die Richtung festzuhalten, nach welcher alle Regeln bei vorschreitender Technik ihrer Erweiterungen fähig sind.

Bei solchem Übergang zu freierer Beherrschung der Satztechnik, wo in letzter Linie das Ermessen über den einzelnen Fall entscheidend bleiben muß, ist *im allgemeinen* daran festzuhalten, daß die Empfindlichkeit des zweistimmigen Satzes gegen diejenigen Dissonanzparallelen, die einen *Halbton* enthalten, kleine Sekund und kleine Non sowie große Septim, immer bedeutend größer ist als bei den übrigen Formen (große Sekund und Non, kleine Septim). Ebenso wird bezüglich der *Quinten* im allgemeinen hierbei in Betracht kommen, daß *offene Parallelen* von grellerer Wirkung und immer bedenklicher sind als alle übrigen und daher in selteneren Fällen ermöglicht werden können, wenn auch für die Zweistimmigkeit davon auszugehen ist, daß zunächst *alle* Quinten und Quarten, in welche gleichzeitig beide Stimmen eintreten, auch

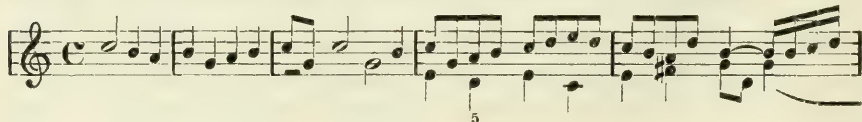
bei Gegenbewegung, in ihrer Leere störend hervortreten. Alle Unebenheiten dringen naturgemäß auch stärker heraus, wenn sie auf Betonungen fallen, wobei freilich auch hier weniger an Taktschwerpunkte als an Linienhöhepunkte zu denken ist. Auch ist stets daran festzuhalten, daß ein Satz mit großen Härten weniger von der Hand zu weisen ist als ein leer klingender Kontrapunkt.

Von besonderem Einfluß auf die musikalische Satztechnik ist aber auch eine instrumentale Differenzierung der beiden Stimmen; denn wenn die melodischen Linien eines Satzes verschiedenartigen Instrumenten zugeteilt sind, so sind sie damit auch in ihrem Klangcharakter von einander abgehoben, die Plastik des Satzes ist erhöht und das Gehör verfolgt um so deutlicher die Satzstruktur in ihren einzelnen melodischen Linien. Selbst wenn nicht zwei verschiedenartige Instrumente verwendet sind, sondern der zweistimmige Satz nur für zwei Spieler gleicher Instrumente (z. B. Violinduette usw.) bestimmt ist, so tritt gegenüber dem Klaviersatz diese Minderung der Empfindlichkeit gegen Reibungen schon hervor, in gewissem Grade sogar schon bei Verteilung der beiden Stimmen auf zwei Manuale einer Orgel; überhaupt vermag der weiche Blaseton der Orgel Härten und Leeren leichter zu verschmelzen als das Klavier. Der Vokalsatz zeigt eine geringere Empfindlichkeit gegen Quinten und Quarten, besonders bei Kombination von Frauenstimmen, hingegen eine starke Empfindlichkeit gegen die Härten der parallelen Dissonanzen.

Andrerseits ist bei Bach der besondere Charakter der leeren Quint oft zu subtilen künstlerischen Wirkungen als beabsichtigter Klangreiz hereingezogen. Von den terzlosen Quinten bei Abschlüssen und scharf kadenzierenden Einschnitten wurde schon gesprochen (vgl. S. 452). Aber neben solchen stilistisch zu Formeln erstarrten Wirkungen der leeren Quint gibt es auch solche, die im einzelnen Fall rein künstlerisch als eine in ihrer Eigenart gesuchte Klangwirkung bedingt sind.

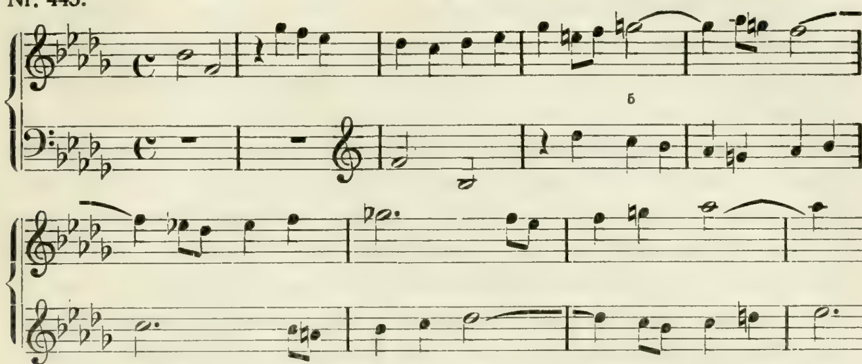
Man beachte z. B. die prachtvolle (durch den Choraltext und die ideelle Grundlage begründete) Wirkung einer luftigen Leere in der Quint $\frac{a}{d}$ des folgenden Choralspiel-Anfanges:

Nr. 444. Choralvorspiel (Fuge) für Orgel „Vom Himmel hoch da komm ich her“:



Besonders kunstvoll und charakteristisch ist beispielsweise auch in der Exposition der B-Moll-Fuge vom I. Teil des Wohltemperierten Klaviers die in den leeren Quinten liegende Klangverdünnung:

Nr. 445.



Hier folgt der steil in die Höhe drängenden Formenergie des Themas nach dem Themeneinsatz in der zweiten Stimme eine Fortentwicklung dieses aufwärtsstrebenden Zuges, welche der Höhe zu und in dünnere Klangathmosphäre verschwebt; ganz im Einklang mit diesem Formgedanken und der Empfindung eines Hinauftragens zur Höhe steht der einfache, hier genial angewendete Effekt, der (im vierten Takt) in der Klangtönung der leeren Quinte liegt.

Die formale Anlage eines Satzes und der ganze künstlerische Charakter einzelner Partien kann überhaupt in weiterem Maße dafür bestimmend sein, daß die Setzweise sich für gewisse Strecken ins Leerklingende verliert. In den einleitenden Partien eines Satzes z. B., besonders bei den Orgelfugen in langsamem Zeitmaß, finden sich häufig leere Quinten. Sie bringen in die Anfangstakte den Charakter des Hohlen, Luftigen, etwas absichtlich leer Klingendes, wobei diesem Effekt noch besondere dünne und weiche Registerfarben, etwa flöten- und klarinettenartige Wirkungen, entsprechen. Dies ist im Grunde nur eine Erweiterung der oben gekennzeichneten alten Stileigentümlichkeit vom ersten Stimmeneinsatz in den Oktaven oder Quinten, indem diese Wirkung des leer klingenden Anfangs nur auf größere Strecken des Eingangs zu einem Werk gedehnt erscheint, nach denen sich erst die massiveren Klänge der weiteren Ausführung allmählich entwickeln. Auch in Zwischenspielen von Fugen kommt dies vor, namentlich im Zusammenhang mit Verdünnungen des ganzen Klanggewebes und Steigerung der Stimmen zur Höhe.

In allem kommt es letzten Endes darauf an, wie weit das Spiel der Bewegungsdynamik über die klanglichen Erscheinungen hinüberzutragen vermag, womit man auf die allgemeinste Formulierung der im musikalischen Satz ineinanderwirkenden lebendigen Kräfte zurückgelangt; in der Überwindung der Zusammenklangshemmnisse und der auf Aufsaugung aller Töne in akkordlichen Klangformen gerichteten harmonischen Kohäsionskraft durch die kinetische Energie der Linien.

liegt das eigentliche Wesen des Kontrapunkts[1]). So waren auch alle die ausgeführten Gesichtspunkte, welche zur Überwindung ursprünglicher Zusammenklangshärten hinleiten, aus dem Streben gewonnen, den Kontrapunkt im Sinne der linearen Ausprägung zu schärfen; wie schon betont, bildet die Tendenz, ein Durchsetzen von Linienzügen über möglichst alle Hemmungen und Schwierigkeiten, die aus den Zusammenklangsverhältnissen entstehen, zu ermöglichen, den extremen Ausgangsstandpunkt für das Eindringen in die linear-kontrapunktische Satztechnik; andrerseits ist es nun klar, daß sich mit zunehmendem Einfließen harmonischer, über den Satz eingreifender Rundungen auch in immer stärkerem Maße eine klangmildernde Beeinflussung aller Satzunebenheiten vollzieht, ebenso daß mehr und mehr solche Gesetzmäßigkeiten in die ursprüngliche, extrem lineare Technik eingreifen, welche sich aus der Technik der Harmonielehre ergeben. Sowohl Härten als Leeren werden

[1]) Wie stark die horizontale Durchdringungskraft über die Absorption der Töne in akkordlichen Zusammenklängen hinüberzutragen vermag, geht z. B. aus folgenden, viel erörterten Takten aus Beethovens Sonate in Es-Dur („Les adieux") hervor, wo nicht nur einzelne Linien, sondern in einer großzügigen Erweiterung des kontrapunktischen Prinzips ganze Akkordzüge gegen einander geführt sind; bei einer Engführung des Hauptmotivs aus der Sonate erscheint hier wiederholt der Tonikaklang (Es-Dur) mit dem Dominantklang (b-f) zusammentönend:



Es ist natürlich gänzlich verfehlt, diese Klangkombinationen akkordlich erklären zu wollen, z. B. als Nonenakkorde (es-g-b-d-f); denn jedes musikalische Verfolgen dieser Takte nimmt die Quinte b-f als Dominantklang für sich zwischen den beiden Nachbarklängen, den Akkord es-g als Es-Durklang für sich auf. Diese Klänge wollen auch gar nicht zusammen in ihrer harmonischen Wirkung aufgenommen sein; das musikalische Hören ist vielmehr so intensiv auf die melodischen Entwicklungen gerichtet, daß jeder der beiden Klänge, von der Verschmelzung in gemeinsamem Zusammenklang abgleitend, in seinem linearen Zusammenhang erfaßt wird. Auch hier ist es wieder die motivische Energie, die Aufnahme einer melodischen Bildung als Einheit, welche diese merkwürdige Erscheinung ermöglicht.

naturgemäß um so stärker verschmolzen, je mehr sich die lineare Anlage akkordlicher Satzrundung nähert. Schon die einzelnen besprochenen Gesetze, die auf eine Überwindung der ursprünglichen Unebenheiten bei zweistimmigem Linienverlauf gerichtet waren, leiteten zum Teile selbst gegen eingreifenden harmonischen Ausgleich und Füllwirkung hin; schon damit bewegten wir uns auf dem Wege, den der von der Linie als Ursprung und Einheit ausgehende Kontrapunkt gehen soll: einer zugleich harmonisch möglichst klangvollen Schreibweise entgegen.

Aber wenn nun von dem Grundstreben und der Anfangseinstellung extrem linearer Tendenz auch zu der Forderung eines möglichst starken Durchbruchs harmonischer Klangfülle weiterzuschreiten ist, so besteht nach einem Festhalten an dieser Grundlage nicht mehr die Gefahr, einfach in einen akkordlichen Satz, statt in eine kontrapunktische Schreibart, nur unter äußerlicher Anlehnung an einige von deren Merkmalen, zu gelangen. Und darauf kommt es an, die Technik auch da, wo sich mit mehr oder minder bestimmendem Vorbrechen harmonischer Klangdurchsättigung über die linearen Satzgrundzüge ein unabgrenzbares Verfließen der beiderseitig, aus linearer und aus harmonischer Technik, bedingten Erscheinungen vollzieht, mit der Kraft polyphonen Grundempfindens zu durchdringen.

Ein solcher Übergang zweistimmigen Kontrapunkts zu harmonischem Satzcharakter vollzieht sich im allgemeinen in Erscheinungen, welche sowohl bei den Vertikalerscheinungen selbst (u. zw. vornehmlich im Sinne einfacher akkordlicher Rundungen an den betonten Stellen) einsetzen, als auch gleichzeitig bei den melodischen Linien (hier im Sinne starker akkordlicher Rundungen). Linienbildungen wie im folgenden Takte die völlig in Akkorde eingefügte Oberstimme kennzeichnen eine solche, schon wesentlich aus harmonischem Grundgefühl bestimmte Schreibweise:

Nr. 446. Aria variata für Klavier (Var. II.):



Stark bestimmend wird für solchen Übergang zu einer mehr harmonischen als linearen Satzcharakter tragenden Schreibweise vor allem auch die Gleichzeitigkeit des Einsinkens zweier Stimmen in Ruhepunkte, die überhaupt aller linear-polyphonen Satzanlage widerspricht; solches Zusammenfallen der einzelnen melodischen Abschnitte hängt aber auf das engste mit der Annäherung an Periodisierung zusammen, womit man auf den Zusammenhang zwischen Melodiestruktur und Satzstruktur hier wieder zurückkommt.

Ausdruck einer sehr starken, bis zur Auflösung einer eigentlichen linear-kontrapunktischen Schreibweise vorschreitenden Annäherung an harmonische Schreibweise ist auch mitunter eine Umformung der tieferen von zwei Stimmen zum Charakter einer harmonischen Baßstimme, nach Art einer Continuo-Stimme. Damit wird die dem Kontrapunkt entsprechende Gleichberechtigung der Stimmen zugunsten der oberen verschoben, zu der die Baßlinie mehr eine harmonische Stütze gibt. Solche nicht mehr ausgeprägt lineare Zweistimmigkeit kennzeichnen z. B. die folgenden vier Takte aus dem „Kleinen Präludium" in C-Moll:

Nr. 447.



Wo diese Erscheinung ganze Sätze beherrscht, kann sogar bei Tasteninstrumenten eine Ergänzung einzelner akkordlicher Fülltöne zur continuo-artigen Baßlinie in einer oder mehreren Mittelstimmen beim Spiel dem Stücke entsprechen, so namentlich bei kleinen Tanzsätzen, die in dieser Form (auch ohne Generalbaßbezifferung) notiert sind[1]); öfters aber dringt nur streckenweise eine solche Führung in die Baßlinie. In Bachs dreistimmigen Inventionen übernimmt häufig der Baß an solchen Stellen, wo er nicht an der

[1]) Z. B. einige der kleinen Stücke aus Bachs „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach".

thematisch-imitatorischen Verarbeitung teilnimmt, statt zu pausieren, die Durchführung einer derartigen harmonischen Stützstimme[1]).

Bei den linear durchgeführten, zwei- und mehrstimmigen Formen, sogar bei Fugen, läßt hingegen Bach häufig zur Kennzeichnung von Abschlüssen und Teilabschlüssen für wenige letzte Töne (in der Regel für drei) den Baß seine melodische Zeichnung aufgeben und in Akkordbaßführung eine kraftvolle Unterlage zur harmonischen Kadenzierung abgeben. Vgl. z. B. die Baßführung vom 3. zum 4. Takt in Beispiel Nr. 324 aus der E-Dur-Fuge vom Wohlt. Kl. II., oder den Abschluß des in Nr. 341 angeführten Zwischenspiels.

Die Frage der Dissonanzen und der Quart.

Die ungewohnte Schwierigkeit in der Erfassung aller technischen Erscheinungen von der melodisch gerichteten Einstellung aus liegt überall darin, daß zu leicht bei Einzelheiten diese Perspektive verloren wird und die vertraute einseitig harmonische Betrachtungsart verwirrend in diejenige theoretische Erfassungsweise eingreift, die ihnen bei konsequenter Durchführung des entgegengesetzten Prinzips zugehört. Wie daher diese Schwierigkeit zunächst überhaupt gerade die Frage nach den Zusammenklangserscheinungen betrifft, so verkehren sich insbesondere auch für die Erscheinung der Dissonanzen die Verhältnisse.

Die vom Boden der Harmonielehre ausgehende Einstellung scheidet (neben den ihrer Natur nach melodischen Dissonanzspannungen der Alterationen) von den akkordlichen die sog. „unwesentlichen“ oder „zufälligen“ Dissonanzbildungen. Von den letzteren war gelegentlich der akkordlichen Rundungen in der Linienführung bereits zu sprechen und ihre Auffassungsart gegenüber der vom Akkord als Einheit und Grundgehalt ausgehenden Anschauung zu sondern und klarzulegen (vgl. S. 499f.); denn für diese sind solche Dissananzen lediglich als Nebennoten und Figuration von den Akkorden gedacht, von welchen sie ausgehen und zu welchen sie wieder zurückkehren; die Ausdrücke „zufällig“ oder „unwesentlich“ sind hierfür bezeichnend. Auf den kontrapunktischen Satz angewendet, käme daher die gewohnte harmonische Betrachtungsweise zum Gesetz, daß Dissonanzen entweder wie

[1]) Ein Hinweis darauf findet sich auch in Riemanns „Lehrbuch des Kontrapunkts“, 2. Aufl. S. 156.

Akkorddissonanzen (Sept, Non usw.) behandelt, d. h. vorbereitet und aufgelöst werden müssen, oder nach der Technik der „unwesentlichen“ Dissonanzen, d. h. nur in sekundweise geschlossenem „Durchgang“ oder als „Nebennoten“, die sekundweise einführen und wieder zum benachbarten Akkordton zurückzuführen sind [1].

Wie schon oben (vgl. S. 447) zu betonen war, kommt es jedoch bei linearer Satzanlage darauf an, auch bei Dissonanzen, durch welche die Stimmen hindurchfließen, nicht von vornherein an akkordlich-dissonante Wirkung zu denken und sie auch nicht nach akkordlicher Dissonanztechnik zu behandeln.

Die Sekunden und Septen haben eine ganz andere musikalische Bedeutung, wenn sie, ohne zur Eigenwirkung als Intervall hervorzutreten, von zwei Linien als Zusammenklangsergebnis durchstreift sind, als wenn eine in der Satzanlage heraustretende Betonung und eine gewisse Dauer ihnen zukommt, aus denen sich die Verfestigung zu akkordlicher Dissonanzwirkung entwickelt. Dann erst gewinnen sie den Charakter von Schwerkraftsdissonanzen, der ihre abwärts gerichtete Auflösung bestimmt, und eine Schärfe, welche zu ihrer Milderung der „Vorbereitung“ bedarf, die in der Bindung besteht und nichts anderes erzielt als die Seitenbewegung beim Dissonanzeintritt, die auf alle Härten abschwächend wirkt. Solange aber der Zusammenklang bei einem zweistimmig-linearen Entwurf nur in negativem Sinne in Betracht kommt, ist die satztechnische Behandlung der Dissonanzen darauf beschränkt, Unebenheiten des glatten Stimmenverlaufs zu umgehen, d. i. das störende Hervorstechen der parallel eintretenden Dissonanzintervalle. Die Dissonanzen, die im Querdurchschnitt einer kontrapunktischen Linienverknüpfung aufscheinen, schlechtweg ihrer Behandlungsweise nach der harmonischen Dissonanztheorie unterzuordnen, bedeutet daher nicht nur eine falsche Auffassung, sondern auch eine Einzwängung der Bewegungsfreiheit, die der polyphone Satz bietet.

Soweit dissonanten Zusammenklangsergebnissen noch nicht das Schwergewicht akkordlicher Dissonanzen zukommt, ist ebensowenig wie ihre Einführung auch nicht das Verlassen der Dissonanz an die von harmonischen Gesichtspunkten entstandenen Schulregeln einer bestimmten Stimmenführung geknüpft. Im Instru-

[1] Über die noch größere, unbeholfene Einschränkung der an Fux festhaltenden, gebräuchlichen Lehrbücher über Kontrapunkt s. S. 131.

mentalsatz ist nicht nur das unvorbereitete Durchlaufen der Stimmen durch eine Dissonanz, sondern auch freier Stimmeneinsatz in eine Dissonanz ohne weiteres möglich, z. B.:

Nr. 448. Zweiter Themeneinsatz in der Exposition der chromatischen Fuge



Daß sich dies in den Kunstwerken des alten Stils weniger bei allererstem Stimmeneinsatz eines Stückes findet, liegt in der erwähnten historischen Eigentümlichkeit des ersten Einsatzes mit einer vollkommenen Konsonanz begründet; aber nach Pausen ist ein solcher freier Eintritt einer Stimme auf einer Dissonanz ungemein häufig.

Wenn dissonante Intervalle von zwei Stimmen in Gegenbewegung erreicht sind, so klingen sie nur dann etwas härter, wenn b e i d e Stimmen s p r u n g w e i s e in den dissonanten Zusammenklang treffen; aber auch sie sind dann ohne weiteres möglich, wenn der dissonante Zusammenklang mit dem vorangehenden Zusammenklang in einem Akkord liegt, so daß ihre Schärfe durch die in die Stimmenzüge hereinspielende harmonische Wirkung gemildert ist, z. B.:

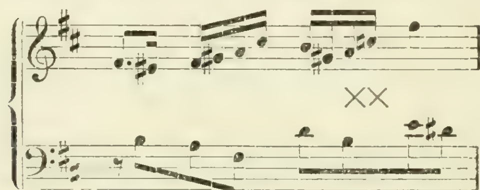
Nr. 449. Allemande aus der I. Partite für Klavier:



Für die W e i t e r f ü h r u n g dissonanter Zusammenklangsergebnisse zwischen den Linien stellt, da der s e k u n d w e i s e geschlossene Linienverlauf naturgemäß immer am stärksten an das Verfolgen m e l o d i s c h e r Züge bindet, dieser auch die häufigste und reguläre Art der unmittelbaren Weiterführung dar, ob in fallender oder steigender Bewegung, während hingegen im allgemeinen ein Abspringen ohne Weiterführung in Sekundschritten nur von solchen

dissonanten Tönen erfolgt, welche mit den vorangehenden Zusammenklängen in einem Akkord liegen, z. B. im folgenden Fall, wo das abspringende a sich als Sept zum vorangehenden $\frac{h}{d}$ darstellt, und ebenso auch das nachschlagende c als hierzu gehörige Non abspringen kann:

Nr. 450. Fuge in H-Moll (Wohlt. Klavier I.):



Doch kann die Ausprägung des linearen Grundzuges im Satz so stark sein, daß mitunter die Energie des melodischen Flusses auch in anderen Fällen über abspringende dissonante Töne hinüberträgt, u. zw. keineswegs bloß nach der bekannten Art der sog. „Fuxschen Wechselnoten" mit einer nachträglichen Weiterführung in einen Auflösungston; an dieser halten, wenn auch in noch freierer Behandlungsweise als bei Fux, auch modernere Auslegungen der Dissonanztechnik fest, indem sie wenigstens ein verzögertes Zurückgreifen zu sekundweise anschließender Fortführung der Dissonanz verlangen. So würde z. B. in dem folgenden Fall das Abspringen des (mit × bezeichneten) zur Unterstimme dissonanten a nach harmonischer Auffassung damit gedeutet werden müssen, daß im nächsten Takt (mit dem letzten Achtel) das g nachträglich berührt wird, welches die mit dem dissonierenden a unterbrochene Linienbewegung fortsetzt:

Nr. 451. Menuet (aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach":



Aber Bach ist auch hier viel unabhängiger; er bringt in vereinzelten Fällen auch ohne solche verspätete Rückkehr zur Geschlossenheit eines Weiterverlaufs in Sekunden abspringende Dissonanzen, wie z. B. der folgende Takt zeigt:

Nr. 452. Menuet für Klavier in G-Dur:



Nach harmonischer Gesetzmäßigkeit müßte ein Ton wie das mit × bezeichnete d als Durchgang oder Nebennote behandelt und sekundweise weitergeführt werden, zumal über einem so ausgeprägt in Harmonietönen gehaltenen Baß. Das Verfolgen des von Grund auf linear angelegten Satzes ist aber so stark auf die melodischen Züge gerichtet, daß der Ton d frei von dem Harmonieton c abspringend in seine melodische Weiterführung geleitet werden kann, besonders da hier auch die Weiterführung der Baßlinie durch einen diatonischen Schritt das Verfolgen des Satzes in linearem Sinne fördert. So ist es auch für die abspringende Dissonanz in Beispiel Nr. 451 unnötig, die erwähnte, auf nachträglicher „Durchgangs"-Weiterführung beruhende Erklärung heranzuziehen, da die lineare Energie selbst das Hinübertragen über das abspringende a rechtfertigt.

Ähnliches liegt im folgenden Beispiel vor:

Nr. 453. Invention in D-Moll:



Auch hier könnte nach rein harmonischer Anschauungsweise das mit × bezeichnete h nur sekundweise weitergeleitet werden.

(Die „Durchgangs“-Stellung wäre auch hier zur Not noch gewaltsam zu rekonstruieren, indem das folgende höhere a als Fortsetzung der Linie vom zweiten Takt gedeutet werden müßte; doch entspricht solche Erklärungsweise, die sich aus harmonisch bedingter Gesetzmäßigkeit ergeben würde, auch hier gar nicht der vorliegenden linearen Technik, wonach die Einschließung in die Einheit eines melodischen Zuges genügt, um das Abspringen von dem dissonierenden h möglich werden zu lassen.)

Auch bei solchen Fällen ist es namentlich die Bewegung innerhalb von Motiven oder von Sequenzfiguren, welche die einzelnen Töne so kraftvoll zusammenschließt, daß sie das Verlassen dissonierender Töne in einem Sprung ermöglicht; wo eine Linie als Einheit erfaßt ist, dringt sie mit ihren Einzeltönen leicht über rein harmonische Gesetzmäßigkeiten, z. B.

Nr. 454. Invention in C-Moll:



(Das abspringende, mit dem unteren Ton dissonierende g der sequenzartigen Figur der Oberstimme angehörend.) Im folgenden Takt ist die mit Bogen gekennzeichnete Figur motivisch:

Nr. 455. Bourrée I aus der I. Engl. Suite:



(Auch in diesen beiden Fällen würde die zur Not rekonstruierbare Durchgangsstellung der betreffenden [mit × bezeichneten] Töne [in

No. 454 nachträgliche Fortleitung des g nach as] nur mit Gewaltsamkeit die Möglichkeit ihres freien Abspringens erklären, die in Wirklichkeit in der motivischen Linienenergie begründet ist.)

Immerhin stellen derartige vereinzelte Fälle abspringender dissonanter Töne keineswegs die Norm, sondern extreme Ausprägung der linearen Selbständigkeit der Stimmen dar, die sich so wenig an die harmonischen Erscheinungen bindet, daß die entstehende Dissonanz solcher Töne gar nicht beachtet wird. Da aber Bachs Kontrapunkt zugleich mit seiner ungemein stark durchentwickelten linearen Ausprägung auch in sehr intensiver Weise von harmonischem Empfinden durchsetzt und stark in harmonischem Sinne gerundet ist, bleiben diese frei abspringenden („hängenden") Dissonanzen äußerst selten. (Es ist bemerkenswert, daß eine solche Technik, wie sie hier vorgebildet liegt, wieder in der modernen Orchesterpolyphonie zu größerer Freiheit herausgebildet erscheint, wo auch gerade wieder motivische Linienzüge nicht mehr an harmonische Dissonanzbehandlung gebunden und überhaupt hinsichtlich der akkordlichen Erscheinungen oft äußerst frei behandelt sind, aus dem gleichen Empfinden heraus, daß die Energie des einheitlichen linearen Zusammenhanges über die Empfindlichkeit der Einzeltöne gegen harmonische Dissonanzerscheinungen hinübertrage; daß hier namentlich die instrumentale Differenzierung und Farbenwirkung, diese Technik fördert, liegt auf der Hand.)

Man muß eben daran festhalten, daß man hier von anderer Seite in die Dissonanzerscheinung eindringt, und daß sich diese in anderer Weise aus den lebendigen Vorgängen des Satzes entwickelt, als wenn sie vom Akkord als Ursprung abgeleitet wäre; ihr entspricht daher auch nicht die Behandlungsweise des empfindlicheren harmonischen Dissonanzcharakters.

Ein analoger Übergang im Charakter und der Bedeutung des Intervalls bedingt auch die Doppelstellung der Quart in der Musiktheorie. In rein akustischer Hinsicht ist das Intervall der Quart an sich leertönende Verschmelzung wie ihre Umkehrung, die Quint; als bloßes Zusammenklangsergebnis bei linearer Satzanlage ist sie daher zunächst gleicher Behandlungsart wie die Quint unterworfen. Ihren bekannten Dissonanzcharakter gewinnt sie erst, wenn gewisse Betonung und Verweilen auf dem Intervall eine Verfestigung zu akkordlicher Wirkung und die Entstehung eines „Grundtoncharakters" im tieferen Ton hervorruft. Dann wird auch

die Quart abwärts drängende Dissonanz (als Undezime, vgl. S. 91) und bedarf der Vorbereitung und Auflösung z. B.:

Nr. 456. Invention C-Dur:



(Auch der motivisch bedingte Vorhaltscharakter der Quart [vgl. S. 481 f.] beruht in einer Akzentuierung des Quarttones gegenüber der ihm nachfolgenden tieferen Sekunde.)

Aber die Lehre, daß für die Zweistimmigkeit der Quart nur diese Bedeutung und Auflösungsart entspreche, ist vollkommen falsch; dahin gelangt sowohl die Anwendung der harmonischen Auffassungsweise auf den kontrapunktischen Satz, die in einer Quart über dem Baß immer eine abwärtsstrebende Dissonanz erblickt, als die Methode der Kontrapunkt-Lehrbücher nach Fux, bei denen die Quart nur in der IV. „Gattung“ vom „synkopischen Kontrapunkt“, mit Vorbereitung und Auflösung zur Terz behandelt ist. Damit kommt man auf keinen grünen Zweig. Die Quart als einfaches Zusammenklangsergebnis, in welchem sich zwei Linien berühren, ist noch längst nicht Dissonanz.

Drittes Kapitel.

Übergang zur Mehrstimmigkeit.

Das Einströmen harmonischer Momente in den linear angelegten Satz erfolgt in bedeutend erhöhtem Maße mit Zunahme der Stimmenzahl. Es ist klar, daß schon mit dem Vorschreiten zur Dreistimmigkeit sowohl die Klangfülle als das Eingreifen von harmonisch bedingten Erscheinungen in die technische Gesetzmäßigkeit in weitaus höherem Maße platzgreift; noch mehr mit der Vierstimmigkeit, wie überhaupt von einer mehr als vierfachen gleichzeitigen Linienverknüpfung an im allgemeinen nur mehr eine sehr stark in harmonisches Bild übergehende Setzweise zutage treten kann.

Die Grundlage der Kontrapunktik liegt daher im zweistimmig-linearen Satz als ihrer schärfsten Ausprägung. Aber gerade da, wo sich nun mit steigender Stimmenzahl ein volles Entgegentreiben zu mehr und mehr harmonischem Satzcharakter ergibt, hängt für eine Technik, welche nicht nur mehr dem Scheine nach linear-kontrapunktisch sein will, alles davon ab, daß die primäre und zunächst mit der Zweistimmigeit gewonnene lineare Einstellung nicht verloren werde; selbst wenn man bis zu einer reicheren Mehrstimmigkeit, dem Übergangsgebiet einer Schreibweise vorausblickt, die nicht mehr ausgesprochen kontrapunktisch ist und mehr ein volles Ineinanderströmen beider Setzweisen erkennen läßt (vgl. namentlich Bachs Choralvorspiele für Orgel), so herrscht vor allem auch hier die Notwendigkeit, die Kontrapunktik als Satzanlage aus anderem Ursprung, mit gegensätzlicher Durchdringungsrichtung, der Harmonielehre gegenüberzustellen. — Wie bereits ausführlicher besprochen (vgl. S. 141), ist auch für ein solches Übergangsgebiet die Fundierung des Satzes auf rein harmonischer Grundlage und von dieser aus eine Verselbständigung und ein Hinstreben der Stimmen zu einem mehr melodischen Satzcharakter eine völlig unzulängliche Erfassungsweise; die Kraft des Satzes beruht nicht in dem Vorgang einer Stimmenverselbständigung auf harmonischer Basis, sondern stets in dem lebensvoll durchströmten Ineinanderwirken der Grundelemente aller Musik, der Bewegungsenergien und der harmonischen Kohäsionskräfte.

Den musikalischen Satz von beiden Einstellungen aus zu meistern, ist eine Vorbedingung der technischen Beherrschung und Bewegungsfreiheit. Daher bedeutet dieses grundsätzlich einer harmonischen Fundierung ausweichende Eindringen in die Mehrstimmigkeit in keiner Weise eine Tendenz, den harmonischen Charakter aus dieser zu verdrängen, sondern es erstrebt, da eine volle Beherrschung der Satztechnik die durchgreifende Erfassung des inneren Geschehens als eines lebendig-kraftvollen Kampfes dieser beiden Satzelemente erfordert, in notwendiger Ergänzung zur möglichst starken Durchbildung eines latenten Harmoniegefühls auch die Erweckung eines möglichst intensiv durchdringenden linearen Grundempfindens, wie es die Zeit des polyphonen Stiles beherrschte, um hernach unter dem Einfluß der klassisch-homophonen Stilgrundlagen auch dem musikalischen Empfinden mehr und mehr verloren zu gehen.

Aber vollends wenn man zunächst nicht an solches Übergangsgebiet denkt, sondern an die eigentliche kontrapunktische Schreibweise, so bleibt für deren Durchführung auch bei wachsender Stimmenzahl die Forderung maßgebend, bei allen den hereinspielenden, bereits aus harmonischer Wirkung beeinflußten technischen Erscheinungen an dem Problem des Kontrapunkts festzuhalten und von dem Ursprung aus die Richtung zu wahren: den Klängen entgegen, nicht von den Klängen ausgehend.

Zur Technik der Bewegungsverteilung.

Freilich ist bei einer mehr als zweistimmigen Satzentwicklung auch keineswegs die volle Stimmenzahl durchgängig gleichzeitig herrschend. Bei dreistimmigen Sätzen z. B. findet sich bei Bach nicht nur durch sehr große Strecken hindurch überhaupt nur ein gleichzeitiges Ertönen von zwei Stimmen, sondern auch bei gleichzeitig dreifacher Stimmenzahl besteht eine Satzanlage, die nur an Höhepunkten alle drei Stimmen gleichberechtigt und in voller melodischer Entwicklung vortreten läßt, im übrigen aber eine Verteilung zeigt, die jeweilen zwei von den Stimmen in erhöhter Lebendigkeit gegen die dritte, mehr zurücktretende oder nur füllende Stimme vordringen läßt; ebenso auch oft nur eine die lebhafte Bewegung beherrschende Stimme. Bachs Kontrapunkt zeigt sogar oft eine äußerst sparsame Ausnützung der vorhandenen Stimmenzahl. Zugleich geschieht aber dieses Vor- oder Zurücktreten einzelner Stimmen unter stetiger wechselnder Verteilung auf die drei Satzlinien.

Einzelne typische Erscheinungen der Bewegungsverteilung sind in Ergänzung zu den breiter ausgeführten allgemeinsten Merkmalen polyphoner Satzanlage als besondere Eigentümlichkeiten der dreistimmigen Linientechnik zugehörig. Das bestimmende Moment ist hierbei stets die Beteiligung der Stimmen an der Hauptbewegung. Die relativ schwächste Ausnützung der Dreistimmigkeit bei gleichzeitigem Erklingen aller drei Stimmen liegt vor; wenn zu zwei Stimmen eine dritte nur in langgedehnten Füllnoten gesetzt ist, meist nur im Dienste einer reicheren harmonischen Auffüllung (Ergänzung von Akkordtönen und dgl.), noch nicht so sehr zur Einführung einer selbständig hinzutretenden Bewegung. Nur hat man sich nicht vorzustellen, daß im Laufe eines Stückes oder auch nur einer kurzen Strecke stets die gleiche Stimme es sei, die sich auf solche Füllnoten, unter Verzicht auf besonders vortretende Eigenbewegung, beschränkt; hieran können, soweit eine solche Einschränkung der Dreistimmigkeit vorliegt, wechselnd alle Stimmen teilhaben, z. B.:

Nr. 457. 3st. Invention in D-Moll:



Solches Zurücktreten einer Stimme in ruhigen Füllnoten ist dann besonders häufig, wenn die beiden anderen Stimmen eine Kontrapunktierung zweier gegensätzlicher Themen durchführen, die beide zugleich scharf heraustreten sollen, so daß sich aus dieser Forderung von selbst ein Zurücktreten der dritten Stimme ergibt, z. B.:

Nr. 458. 3st. Invention in H-Moll:



Desgleichen liegt die Schreibweise einer noch nicht voll bis zu drei selbständigen Linienzügen differenzierten Dreistimmigkeit vor, wenn eine der Stimmen nur die Verstärkung und Heraushebung einer in einer anderen enthaltenen Scheinstimme darstellt. Solche, nur einer verstärkten Zweistimmigkeit gleichkommende Anlage, die aber mehr dem orchestralen Satz entspricht, zeigen Takte wie die folgenden, wo die oberste Stimme nur die höchsten Spitzen der thematischen Mittelstimme intoniert und in gehaltenen Tönen verbindet:

Nr. 459. 3st. Invention in D-Dur:



Solche Fälle sind indes bei Bach nicht häufig; auch auf das Mitgehen einer dritten Stimme in Terzen oder Sexten zu einer in einer anderen enthaltenen Scheinstimme beschränkt sich die Dreistimmigkeit selten und meist nur auf kurze Strecken.

Eine relativ schwache Ausnützung der Stimmenzahl, gleichfalls noch nicht eigentliche Dreistimmigkeit, liegt auch vor, wenn zu zwei in die Hauptbewegung verteilten Satzstimmen eine dritte in der Weise hinzutritt, daß sie nur eine, oder auch wechselnd eine oder die andere in ihrer Bewegung verstärkt, so daß sie sich zwar in eigenen, füllenden Tönen, aber nicht in eigener, selbständiger Bewegung differenziert, wie z. B. die Mittelstimme in folgenden Takten, die bald die Bewegung der unteren, bald der oberen Stimme mitmacht:

Nr. 460. 3st. Invention in E-Moll:





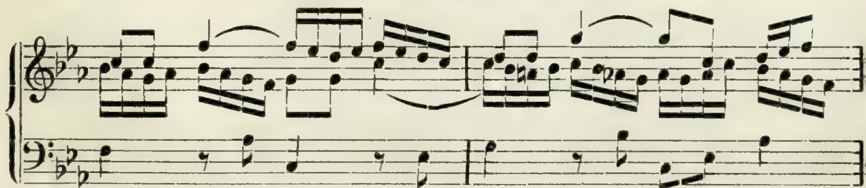
Eine typische, einfache Bewegungsverteilung besteht darin, daß die lebhafteste Hauptbewegung einer Stimme allein angehört, zu der die beiden anderen in ruhigeren Gegensatz treten; das geschieht meist in der Weise, daß diese untereinander wieder zu einem fortlaufenden Rhythmus komplementär sind; z. B. in Nr. 331 oder:

Nr. 461. 3st. Invention in A-Moll:



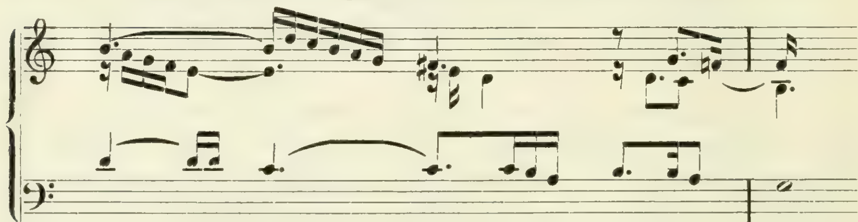
Solche Zuweisung der tragenden Hauptbewegung auf längere Strecken an eine bestimmte Stimme kommt am häufigsten bei der Baßlinie vor; sonst tritt auch hier gewöhnlich reicher Wechsel in der Verteilung ein, indem bald die eine, bald die andere der drei Stimmen die belebte Hauptbewegung übernimmt und die beiden übrigen, untereinander in komplementär-rhythmischer Ergänzung, sich dieser unterordnen. Solche Verteilung auf verschiedene Stimmen zeigen z. B. folgende Takte:

Nr. 462. Sonate für Orgel in Es-Dur:



Im Orgel- oder Klaviersatz nähert sich mitunter solche Bewegungsverteilung dem Eindruck einer einzigen zusammenhängenden Linie; vgl. Nr. 293 oder folgenden Takt:

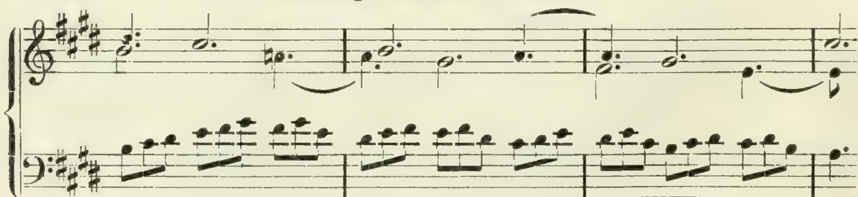
Nr. 463. Choralvorspiel für Orgel „Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“:



Je reicher nun, hier wie bei allen anderen typischen Bewegungsanordnungen, dieser Wechsel der Beteiligung an der Bewegung zwischen den Stimmen einer Mehrstimmigkeit, auf je kürzere Strecken die Stimmen zur gegenseitigen Ablösung von vor- und zurücktretenden Funktionen ineinandergreifen, desto mehr erhöht solche in stetiger Änderung belebte Unruhe den polyphonen Charakter eines Satzes. Dies gilt auch von den noch im folgenden zu erwähnenden Bewegungsverteilungen.

Soweit nun eine Hauptbewegung für längere Zeit einer Stimme angehört, verbinden sich mit der Bewegung der beiden restlichen Stimmen besonders häufig und in sehr guter Wirkung Vorhaltsketten. Dies geschieht namentlich dann, wenn die herrschende Hauptbewegung im Baß liegt, wie in Beispiel Nr. 461, und:

Nr. 464. 3stimmige Invention in E-Dur:



Daß Bach in seinem Kontrapunkt überhaupt eine besondere Vorliebe für Vorhaltsbildungen zeigt, wurde schon bemerkt; er liebt es insbesondere bei auffälligem Harmoniewechsel, der den Eintritt des neuen Akkords in etwas greller Tönung erscheinen ließe, diesen durch Vorhalte zu verschleiern, wodurch im Kontrapunkt ein Vordringen der rein harmonischen Wirkungen vor die Spannwirkungen der Stimmenbewegung hintangehalten ist. So erhalten bei Bach namentlich (wie auch in seinen Chorälen!) helle Wendungen in einen Durdreiklang vorhaltsartige Verzögerungen ihres Eintritts.

In den meisten Fällen ist die komplementäre Gesamtbewegung der beiden zurücktretenden Stimmen von geringerer Lebhaftigkeit als die Hauptbewegung; ein ähnliches Verteilungsverhältnis kann jedoch zur stärkeren Hervorhebung der Hauptbewegung führen, wenn sich zu dieser die beiden übrigen Linien zu der *gleichen* Belebung in ihrer komplementären Bewegung ergänzen, so daß der Hauptrhythmus stetig in mehr als einer Linie des Satzes vorliegt, wie z. B. im zweiten Takt von Nr. 461. Daß aber das häufigere und einfachere, das normale Verteilungsverhältnis für die lebhafteste Linienbewegung in deren konstantem Wechsel über die drei Stimmen beruht, in der Weise, daß die schnellsten rhythmischen Werte *gleichzeitig* nicht mehr als einer Stimme angehören, liegt schon im Gesetz der komplementär-rhythmischen Anlage begründet, vgl. die Dreistimmigkeit in Nr. 227.

Dieser Bewegungsverteilung gegenüber liegt eine Steigerung auch in einer solchen Anlage, bei welcher zwei Stimmen in imitierender Abwechslung ein Motiv durchführen und dazu die dritte in gleichförmigem Verlauf den Rhythmus des *lebendigsten* unter diesen Motivteilen bringt; in solchem Falle, der ziemlich häufig und typisch ist, sind also die beiden übrigen Stimmen der gleichförmig schnell bewegten dritten nicht mehr untergeordnet, sondern ihrer Bedeutung nach übergeordnet, z. B. in folgenden Takten:

Nr. 465. 3 stimmige Invention in A-Dur:





Auch bei dem bereits ziemlich stark gesteigerten Bewegungsverhältnis, wo die lebhaftesten Rhythmen im allgemeinen in zwei Stimmen zugleich vorkommen, beruht eine typische Anlage darin, daß eine Stimme ein Thema bringt, die beiden anderen hierzu in Bewegungen verlaufen, die sich komplementär zum schnellsten Rhythmus aus diesem Thema ergänzen. (Diese Anlage ist in gewissem Sinne das Gegenbild zu der zuletzt angeführten, wo die thematische Bewegung auf zwei Stimmen verteilt war und die Bewegung im schnellsten Rhythmus e i n e r weiteren Stimme zugewiesen war.) So zeigen die folgenden Takte Themeneinsatz im Baß, hierzu in den Oberstimmen gegenseitige Ergänzung zu Gesamtbewegung in den Werten der belebtesten Thementeile, Sechzehnteln.

Nr. 466. 3 stimmige Invention in A-Dur:



Ein häufiger Spezialfall besteht auch darin, daß sich über rasche Bewegung zweier Linien eine dritte in sehr breiten Werten dehnt; solche langsamere, übergreifende Melodie liegt aber gewöhnlich in der o b e r s t e n Stimme, da langgedehnte Noten in einer Mittel- oder Unterstimme zu leicht als Füllnoten verstanden werden und der melodische Zusammenhang verloren geht, sofern diesen nicht instrumentale Differenzierung heraushebt. Wo diese Bewegungsverteilung ganze Sätze beherrscht — sie findet sich namentlich bei langsamen Sätzen — nähert sich die Anlage mitunter mehr der Form einer B e g l e i t u n g jener breit ausgesponnenen Stimme durch zwei k o n t r a p u n k t i s c h geführte unterlegte Stimmen.

Sind nun drei Stimmen *zugleich* und gleichberechtigt an der Satzdurchführung beteiligt, so sind es Kontrapunktierungen von *Gegensätzen*, in der Linienplastik wie in den Rhythmen, welche ein gleichzeitiges Hervortreten der Stimmen, ohne daß sie sich gegenseitig in ihrer Plastik verundeutlichen und verdrängen, ermöglichen, wie schon bei den allgemeinsten Grundzügen polyphoner Satzanlage auszuführen war. Verteilung von belebteren und ruhigeren Motivteilen und vor allem die Durchkreuzung der Höhepunkte und Steigerungen ist stets die Hauptbedingung für eine Satzanlage, an der alle Stimmen in gleicher Weise teilhaben. *Gleichzeitige* Beteiligung von *drei* Stimmen am *Höchstmaß* der Belebung ist daher äußerst selten, und nur auf kurze Strecken, an Höhepunkten, finden sich drei Linien, die alle zugleich z. B. in Sechzehnteln, oder anderen schnellsten Bewegungswerten des Satzes, verlaufen.

Die höchste Energie des polyphonen Satzes liegt auch gar nicht so sehr darin, daß die schnellste Bewegung möglichst stark und in mehreren Stimmen vorherrsche, als an der ununterbrochenen lebendigen Abwechslung der Verteilungsverhältnisse, also nicht an der Fülle rhythmischer Lebhaftigkeit, sondern an dem Reichtum der Bewegungsvorgänge. Ein Blick auf Bachs Kontrapunkt zeigt, wie hierin das Satzbild von ununterbrochener, labiler Änderung durchsetzt ist, nicht nur durch stetigen Wechsel zwischen Lockerung und Verdichtung der Linien, sondern noch viel wesentlicher auch durch den fortwährenden, mannigfachsten Übergang und Ineinanderfließen der verschiedenartigen Bewegungsverteilungen, wie sie hier nur in einigen typischen Hauptformen herauszuheben waren. Diese Aufweisung, welche natürlich immer nur an einzelnen herausgerissenen Strecken möglich war und in ihrer Anordnung verschiedene *Steigerungs*möglichkeiten in der Bewegungsfülle einer Dreistimmigkeit andeutete, dient daher nicht dem Zwecke einer etwa absichtlich zu erstrebenden Sonderung aller dieser Verteilungsmöglichkeiten, sondern vielmehr dem Ziele ihrer freiesten Handhabung, indem sie einem buntdurchwobenen Wechsel unterworfen sind, der *Technik eines stetigen Überfließens*, wie alle Erscheinungen der Polyphonie, schon von der einstimmigen Linie an. Darum wäre es auch undenkbar, über die Heraushebung einzelner typischer Verteilungsverhältnisse für die polyphone Bewegung bis zu einer erschöpfenden Aufzählung

aller einzelnen Möglichkeiten zu schreiten. Die in fortwährendem Wechsel über die verschiedenen Satzstimmen greifende Bewegungsverteilung liegt auch zum wesentlichen Teile schon in der imitatorischen Schreibweise begründet, welche die Stimmen in gegenseitiger Ablösung mit einem Thema oder einem Motiv hervortreten läßt.

Die Entwicklung der Zusammenklangstechnik.

Die Bewegungsverteilung ist insofern von unmittelbarem Einfluß auf die Zusammenklangstechnik bei der Linienverknüpfung, als sie aus dem Stimmenkomplex auch da, wo mehrere Stimmen zugleich erklingen, häufig zwei Linien so heraushebt, daß sie für sich einen zweistimmigen Kontrapunkt darstellen, der sich in scharfer Plastik von dem übrigen Satz abhebt; in solchem Falle sind sie auch im wesentlichen dessen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Das relativ schwächste Eindringen einer ausgleichenden und füllenden Wirkung durch eine dritte Stimme liegt vor, wenn diese sich orgelpunktartig stilliegend über eine Bewegung der beiden anderen erstreckt. In solchem Fall unterscheiden sich die Zusammenklangsbedingungen nicht wesentlich von denen der Zweistimmigkeit.

Im allgemeinen beeinflußt eine in linearer Hinsicht untergeordnete, aber klanglicher Auffüllung dienende dritte Stimme den Satz stärker im Sinne einer Annäherung an harmonische Schreibweise, als eine selbständige lineare dritte Stimme, deren Verlauf nicht in erster Linie durch die Forderung einer akkordlichen Abrundung bestimmt ist. Allerdings bleibt auch bei dem Entwurf dreier linear angelegter Stimmen für den übergreifenden harmonischen Ausgleich die Herausbildung möglichst vollständiger Akkorde eine wesentliche Forderung. Die leeren Quint- und Quartwirkungen werden durch die klangliche Auffüllung, wie sie bei Zutritt einer dritten Stimme entsteht, in höherem Maße beeinflußt als die Härten parallel eintretender Dissonanzen.

Am empfindlichsten bleiben immer die Außenstimmen in ihren Zusammenklangserscheinungen. Deren gleichzeitiger Eintritt in eine Quint ist auch bei Gegenbewegung oft dann noch von einer störend hervorstechenden Wirkung, wenn die Mittelstimme den Terzton enthält; dies ist namentlich beim Zusammentreffen in der Quint auf betonten Stellen der Fall. Solches Eintreten von Außenstimmen in eine Quint enthält dann immer noch eine den

parallelen Quinten des harmonischen Satzes ähnliche, wenn auch nicht gleich scharfe Wirkung. Für Gegenbewegungsquinten, die nicht zwischen den Außenstimmen liegen, schwindet beim Hinzutreten eines weiteren dritten Tones jede störende Wirkung. Eine allgemeine Regel, wann gleichzeitige, in Gegenbewegung eintretende Quinten zwischen Außenstimmen noch in ihrer spezifischen Eigenart hervorstechend wirken, läßt sich hier nicht mehr aufstellen, wie überhaupt mit dem gesamten Vorschreiten zu dem Übergangsgebiet stärker eindringenden harmonischen Satzcharakters die Technik zu freierer und selbständigerer Handhabung der Satzregeln gelangen muß.

Im allgemeinen läßt sich jedoch sagen, daß eine mittlere Stimme an solchen Stellen, wo sie als Vorhaltsdissonanz in die Quint der Außenstimme tritt, noch stärker die „kahle" Quintwirkung verdrängt, als wenn sie den füllenden Terzton selbst bringt; ein vollkonsonanter Zusammenklang läßt eine in Gegenbewegung erreichte Quint in den Außenstimmen stärker vordringen, namentlich wenn der Eintritt in beiden Stimmen sprungweise erfolgt.

Im Großen und Ganzen gilt jedoch beim dreistimmigen Satz die Norm, daß Quinten störend wirken, nur mehr von parallelen Quinten, wie beim harmonischen Satz, dessen Gesetzmäßigkeiten er sich zu nähern beginnt. Daß von den parallelen Quinten wieder die offenen die bedenklichsten sind, versteht sich von selbst. Für alle noch hervortretenden Quintwirkungen des dreistimmigen Satzes, mögen sie parallel, oder zwischen Außenstimmen auch in Gegenbewegung eintreten, gelten hinsichtlich der Überwindung ihrer Zusammenklangsunebenheit die gleichen Gesichtspunkte, wie sie beim zweistimmigen Satz in gesonderten Gruppen durchzuführen waren. Eine gesonderte Ausführung kann sich daher hier erledigen.

Die leeren Quartwirkungen verlieren sich mit Zutritt eines dritten füllenden Tones vollständig, ob nun die Quarten parallel oder in Gegenbewegung eintreten. Eine besondere Berücksichtigung erfordert die Quart über dem Baß nur mehr dann, wenn sie durch Betonung und Dauer die Bedeutung einer harmonischen, vorhaltsartig zur Terz strebenden Quart gewinnt, womit sie auch den entsprechenden harmonischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt.

Auch hinsichtlich der bis zu gewissem Grade mildernden Füllwirkung bei parallelen Dissonanzen ist zu bemerken,

daß stets die Außenstimmen die Zusammenklangshärten am schärfsten heraustreten lassen. Zwei Stimmen sind auch dann immer gegen parallelen Dissonanzeintritt am empfindlichsten, wenn sie allein in Bewegung aus dem übrigen Satz herausragen.

Alle diese Erscheinungen eines die lineare Anlage stetig stärker überströmenden Ausgleichs im harmonischen Sinne und damit auch eine stärker überschmelzende Milderung aller ursprünglichen Zusammenklangshärten kennzeichnen in erhöhtem Maße den Satz, der noch mehr als drei Stimmen kontrapunktiert. Bei vier und mehr Stimmen schreitet auch die Gruppierung zu gegeneinander geführten Komplexen fort. Auch hier bestimmt zunächst das formale Moment der Bewegungsvereilung die Technik, indem sich das Relief einzelner oder auch in Gruppen von zwei oder mehr Stimmen heraustretender Linienzüge aus der Gesamtheit zu gewisser Selbständigkeit herausheben kann, womit dann diese isolierten Gruppen der für die entsprechende geringere Stimmenzahl maßgebenden Gesetzmäßigkeit unterworfen sind. Eine gesonderte Ausführung aller Kombinationsmöglichkeiten in der Anlage kann hier übergangen werden, da sie in den Grundzügen denjenigen der Dreistimmigkeit entspricht, natürlich noch unter bedeutend reicherer Differenzierung in Anordnung und Wechsel.

Mit dem Entgegentreiben zu einer mehr und mehr harmonisch durchsetzten Schreibweise, weitet sich die Gesetzmäßigkeit der linearen Kontrapunkttechnik und erschließt sich zugleich einem stets stärker bestimmenden Einfluß der harmonisch fundierten Technik (insbesondere der Figurationsübungen). Ist einmal die ausgeprägt linear gerichtete Anlage von der Zweistimmigkeit und noch weiter von der Entwicklung der einstimmigen Linienkunst an geübt worden, derart, daß ihre Technik weniger in engbegrenzten Gesetzmäßigkeiten als in einem Grundgefühl für die Polyphonie beruht, so erfolgt ein Eindringen in den drei und mehrstimmigen Kontrapunkt stets fast von selbst und mit großer Leichtigkeit[1]).

Zur Spezialtechnik der kontrapunktischen Feinmechanik.

Eine eingehende Darstellung des Kontrapunkts mit höherer Stimmenzahl stellt ein ungeheueres Gebiet für sich dar, vor allem deswegen, weil hier die Technik immer tiefer in formale Erscheinungen hineinwirkt, so daß die engeren technischen Fragen des mehrstimmigen

[1]) Eine Erfahrung, die sich mir im Unterricht regelmäßig bestätigt.

Kontrapunkts schon mit den Formen der imitatorischen und fugierten Schreibweise auf das engste verquickt sind; daß schon von Grund auf formale von den technischen Erscheinungen nicht zu lösen sind, und daß sich die grundlegenden, allgemeinsten Formbegriffe unmittelbar aus diesen entwickeln, trat bereits allenthalben in den bisherigen Ausführungen hervor. Hier geht der Stoff so sehr ins Große, daß sich der vorliegende Band, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren, darauf beschränkt, von den Grundlagen der linearen Kontrapunktik aus die Richtungen zu geben, in welchen der Übergang zur mehrstimmigen Satztechnik und ihren Hauptformen sich bewegt, und welche auch, wenn sie einmal erfaßt sind, immer die Einzelheiten bestimmen werden.

Die kontrapunktischen Formen andrerseits, bis zu den großen Fugentypen, sind nicht in Anweisungen über äußeren Aufbau und äußere Anordnungsfolgen zu erschöpfen, sondern in ihnen ist ein Ausdruck der ganzen kontrapunktischen Schreibart mit allen ihren inneren Grundeigentümlichkeiten zu erblicken. Das Abtun der polyphonen Formenlehre mit einigen äußerlichen Anweisungen über die imitatorischen und fugierten Formen, wie sie meist als Anhang an die Kontrapunktlehre angeführt sind, bedeutet einen der größten Mängel des üblichen Unterrichts; im übrigen pflegt man zudem die praktische Formenlehre, wenigstens zum überwiegenden Teile, auf die klassischen Formtypen zu beschränken. Am allerwenigsten ist es am Platze, den Inbegriff der Fugenform mit den Anweisungen über Bau der Exposition, Durchführungen, über das tonale Verhältnis der Themeneinsätze usw. zu erledigen. Die Formtypen für sich müssen immer als etwas Starres erscheinen, und wie die Technik so sind auch die kontrapunktischen Formen selbst nur aus dem Geiste und den kunstpsychologischen Voraussetzungen der linearen Polyphonie zu verstehen. Ihnen kann nur eine sehr eingehende und umfassende gesonderte Betrachtung gerecht werden.

Ebenso haben auch die zahlreichen kontrapunktischen Spezialformen der imitatorischen Schreibweise wenig Sinn für sich, d. h. ohne Anwendung auf die Architektur der größeren Formentwicklungen. Zu jenen gehören insbesondere die zahlreichen Künste und Verkünstelungen der Kanons; darunter versteht man eine Schreibweise, bei der die Linienzüge einer Stimme von einer oder mehreren anderen, später einsetzenden, stetig im gleichmäßigem Abstande und in strenger Nachahmung wiederholt werden; bei einem zweistimmigen

Kanon z. B. wird erst ein Thema in einer Stimme intoniert, dieses sodann von der zweiten Stimme übernommen und hierzu in der ersten Stimme ein Kontrapunkt gesetzt; dieser Kontrapunkt wird wieder von der zweiten Stimme übernommen und in der ersten abermals ein weiterer Kontrapunkt hierzu ausgeführt, usw. Hierbei kann die strenge Nachahmung nicht bloß in der gleichen Tonhöhe intoniert sein (Kanons in der Prim oder Oktave), sondern in jedem beliebigen Intervallabstand von der vorangehenden Stimme, wobei sich von dieser die mitierende Stimme nur durch gelegentliche chromatische Veränderung ihrer Intervallfortschreitungen unterscheidet, die im Dienste der tonalen und modulatorischen Anlage notwendig werden (Kanons in der Dezime, Sext, Quint, Duodezime, Sept usw.). Ebenso kann aber diese Nachahmung statt in genauer Wiederholung auch in ganz bestimmten Umgestaltungen erfolgen; so entstanden die Kanons in der Vergrößerung oder in der Verkleinerung (d. h. doppelten oder halben Notenwerten, auch in vier- oder mehrfacher Verlangsamung, bzw. Beschleunigung der ursprünglichen thematischen Bildung); desgleichen konstruierte man Kanons in der Umkehrung, wobei diese auch gleichzeitig mit einer Vergrößerung oder Verkleinerung erfolgen konnte, ferner sog. „Krebskanons“ (wo die imitierende Stimme die von hinten nach vorn zu lesende Hauptsstimme war), „Zirkelkanons“ (die wieder in ihren Anfang zurückkehren), auch „Doppelkanons“ (zwei Stimmen paare kanonisch gegeneinander geführt) und „mehrfache Kanons“ und dergl. mehr. Auch alle diese Möglichkeiten konnten ineinander variiert werden, wobei oft schwindelnde Kombinationskünste in der Verarbeitung eines Themas entstanden. Als Fertigkeiten für sich haben sie keinen künstlerischen Wert.

Auf das engste mit den Künsten einer solchen kontrapunktischen Feinmechanik hängt die Technik des sog. „doppelten“ und „mehrfachen“ Kontrapunkts zusammen. Man bezeichnet damit die Kombination von zwei, bezw. mehreren Stimmen, die untereinander versetzt werden können; am häufigsten und einfachsten ist die Versetzbarkeit in der Oktave, wobei also die Stimmen so kontrapunktiert sind, daß die untere in Verschiebung um eine Oktave über die andere Stimme gelegt werden kann. Die technischen Grundlagen dieses „doppelten Kontrapunkts in der Oktave“ sind ziemlich einfach; man hat sich nur bei der Stimmenanlage vor Augen zu halten, welche Intervalle bei solcher Versetzung entstehen; aus der Prim wird eine Oktave, aus der Quint eine Quart, aus der Terz

eine Sext usw. Daher findet sich z. B. von alters her als die hauptsächliche Anweisung für die Technik des doppelten Kontrapunkts in der Oktave die Meidung paralleler Quarten angeführt, da diese bei der Versetzung parallele Quinten ergeben. Indem aber nach der vorliegenden theoretischen Anlage des Kontrapunkts von vornherein Quarten in gleicher Weise behandelt werden wie die Quinten, erledigt sich jenes hauptsächliche Hemmnis gegen eine Versetzbarkeit; denn wo Quarten, sei es parallel oder in Gegenbewegung eintretende, ermöglicht waren, ist auch bei Oktavversetzung die Unebenheit der leeren Quinte durch die gleichen Erscheinungen überwunden. Der Kontrapunkt ist damit von vornherein als „doppelter Kontrapunkt" entworfen, wie auch Bachs Kontrapunkt in der Tat nahezu immer ohne weiteres in der Oktave versetzbar ist, und wo dies nicht der Fall ist, bedarf es nur ganz geringfügiger Abänderungen; nur gewisse Rücksichten auf Stimmumfänge kommen noch in Betracht, da eine Versetzung in der Oktave nur stattfinden kann, wenn der Abstand beider Stimmen eine Oktave nicht übersteigt; andernfalls würde die versetzte Stimme nur nähergerückt, ohne daß aber das Verhältnis von Ober- und Unterstimme vertauscht wäre. Diese Rücksichten entfallen jedoch, wenn nicht die enge Versetzung um bloß *eine* Oktave, sondern die um zwei oder mehr Oktaven in Betracht kommt; dies ist auch viel häufiger der Fall.

Beim doppelten Kontrapunkt in anderen Intervallen als der Oktave sind bei der Stimmenverknüpfung die entsprechenden Umkehrungsergebnisse im Auge zu halten; bei der Versetzung um eine *Dezime* z. B. wird aus der Prim eine Dezime, aus der Sekund eine None usw. Wo also nach der Umkehrung Zusammenklangsreibungen entstünden, ist schon beim ursprünglichen Entwurf auf diese zu achten, indem solche Intervalle zwischen den Linien entweder überhaupt gemieden werden, oder ihre Ermöglichung von vornherein, schon vor der Versetzung, in Rücksicht gezogen wird. Am einfachsten gewinnt man ein Bild von den Umkehrungsergebnissen, die in Rücksicht zu ziehen sind, indem man diese zuerst in einer Tabelle festlegt, z. B. für einen doppelten Kontrapunkt in der *Undezime*:

1, 2, 3, 4, 5,
11, 10, 9, 8, 7, usw. D. h. aus der Prim wird eine Undezime,

aus der Sekunde eine Dezime, usw. Es ist offensichtlich, daß alle diese mehr mechanischen Fertigkeiten, die zum guten Teil in rein mathematischen Berechnungen beruhen, von geringem Werte

sind, schon deshalb, weil unter kleinen Abänderungen nahezu immer und in jedem Intervall eine Versetzbarkeit der Stimmen zu ermöglichen ist; eine Festlegung aber auf ganz genau einzuhaltende Intervallfortschreitungen in einer imitierenden Stimme findet schon von den einfachsten fugierten Formen an nicht statt und hat nur im Rahmen starr abgezirkelter Konstruktionen ihren Wert; der thematische Grundzug einer Linie bleibt, auch wenn er sich nur in Umformung zu anderen Intervallfortschreitungen einer Versetzung innerhalb der Mehrstimmigkeit einfügt, dennoch als der gleiche erkennbar. (Häufigere Anwendung findet bei Bach nur der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime.)

Die ganzen Fertigkeiten des doppelten und mehrfachen Kontrapunkts gewinnen aber ihre Bedeutung gleichfalls erst im Zusammenhang mit den Formen der Polyphonie.



MT
55
K97
1922
Music

Kurth, Ernst
Grundlagen des linearen Kontrapunkts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 01 12 04 006 5